



Blesser le miroir : du paradigme indiciaire au paradigme numérique : en quête de cicatrices dans les images issues d'une prise de vue

Guénaëlle de Carbonnières

► To cite this version:

Guénaëlle de Carbonnières. Blesser le miroir : du paradigme indiciaire au paradigme numérique : en quête de cicatrices dans les images issues d'une prise de vue. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01066871

HAL Id: dumas-01066871

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01066871>

Submitted on 22 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS I – PANTHEON-SORBONNE
UFR 04 – ARTS PLASTIQUES

Guénaëlle DE CARBONNIÈRES

MÉMOIRE DE MASTER 2 RECHERCHE

« BLESSER LE MIROIR »

*Du paradigme indiciaire au paradigme numérique :
En quête de cicatrices dans les images issues d'une prise de vue.*

Master 2 Recherche – Design, médias, technologies
Spécialité Arts et médias numériques –
2013-2014
Sous la direction de Françoise Parfait

« Nous opposons à la décomposition de la mort la recomposition par l'image. C'est donc
au sens propre que l'image vient d'outre-tombe¹ ».

Régis Debray

Vie et mort de l'image

1 Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 38

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le résultat d'un travail de deux ans, qui a connu certains rebondissements. Aussi je tiens à remercier Madame Françoise Parfait, ma directrice de mémoire, qui a su comprendre la nécessité de le faire en deux années universitaires et qui a su se montrer suffisamment exigeante pour faire avancer autant que possible ma réflexion.

Je remercie également Monsieur Pierre-Damien Huyghe pour la solidité et l'intérêt des réflexions qu'il a bien voulu nous faire partager dans le cadre de ses cours, notamment ses propos au sujet de la photographie.

Je remercie aussi tous les autres enseignants prenant part à ce Master : Madame Aline Caillet, Monsieur Gilles Tiberghien et Madame Annie Gentes.

Je tiens enfin à exprimer ma reconnaissance également envers Anne Dietrich, doctorante contractuelle à Paris 1, pour ses précieux conseils, envers Abel Kane pour ses petites et grandes attentions de tous les jours, ainsi qu'envers mes proches qui ont bien voulu garder mon petit garçon durant quelques sessions précieuses au sein de la chambre noire ou à la Bibliothèque François Mitterrand.

INTRODUCTION

« Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité. [...] Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité². » Caractérisé par la prolifération des données, le flux, la vitesse, l'immatérialité, le médium numérique produit un rayonnement éblouissant qui rend ardue la tâche invoquée par Giorgio Agamben, puisque percevoir l'obscurité suppose de « neutraliser les lumières dont l'époque rayonne, pour en découvrir les ténèbres, l'obscurité singulière³. » Il semble en effet que l'avènement du numérique engendre une véritable « mutation anthropologique⁴ » : pour Edmond Couchot et Norbert Hillaire, « le numérique bouleverse [...] notre rapport au temps [...]. Avec le numérique, nous changeons aussi d'histoire⁵. » C'est pourquoi le fait d'appartenir à une génération qui a vécu la transition des supports analogiques aux supports numériques implique d'en devenir véritablement *contemporains*, c'est-à-dire de chercher à comprendre si et en quoi l'avènement de ces nouvelles technologies constitue une révolution.

Cette idée ne va pas de soi puisqu'au premier abord les images issues d'une prise de vue semblent jumelles : le dispositif optique de l'appareil photographique est similaire et le réel extérieur est encore pris pour référent. Ainsi, il est possible que le numérique ne constitue qu'un prolongement d'une mutation initiée par l'apparition de la photographie argentique, qui entraînait déjà une révolution médiatique majeure. Cette idée est développée par Sylvie Merzeau dans sa thèse intitulée *Du scripturaire à l'indiciel, Texte, photographie, document* : l'invention du procédé photographique opère une « mutation du lisible au visible⁶ » dans laquelle la technique numérique de prise de vue s'inscrit pleinement. Pourtant, si le réel extérieur reste bien le référent initial, il semble qu'il ne soit pas traité de la même manière dans ces deux types de photographies : alors que l'image argentique est de nature indicielle, en tant qu'elle est engendrée par un contact lumineux,

2 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Editions Payot et Rivages, 2008, pp. 19-21

3 Giorgio Agamben, *Ibid.*, p. 20 ou 21

4 Stéphane Vial, *L'être et l'écran, Comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 16

5 Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'art numérique, Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Editions Flammarion, Champs arts, 2003, p. 11

6 Sylvie Merzeau, *Du scripturaire à l'indiciel, Texte, photographie, document*, thèse dirigée par Nicole Boulestreau, Paris X Nanterre, Département des sciences de l'information et de la communication, Paris, 1992, p. 7

l'image numérique pourrait avoir changé de nature. Cette thèse est défendue par Pierre Barboza dans *Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images* : « la technique photographique ne se contente pas de représenter le monde, c'est-à-dire de produire un signe qui le remplace, elle le reproduit sans médiation subjective⁷ », puisque « les images chimiques, tout comme les images électroniques, reposent sur un principe de captation et d'enregistrement de la lumière émise par le référent⁸ ». À l'inverse, « le procédé numérique n'est pas un procédé de reproduction du réel, mais de représentation de celui-ci⁹ » : les nouvelles technologies traduisent de manière numérique – c'est-à-dire chiffrée – le réel enregistré. En tant qu'émanations directes de projections lumineuses issues de la réalité, les images argentiques et analogiques sont, en soi, des traces. Cette dimension indicielle les définit de manière ontologique : elle est leur condition d'apparition. Dès lors, il s'agira de comprendre si la trace résiste à la codification opérée par le médium numérique : l'image issue de ce médium est-elle encore de nature indicielle ? Si tel est le cas, alors on ne peut véritablement parler de révolution au sens strict. Mais si les images numériques ont changé profondément de nature, par la rupture d'un lien direct avec le référent, alors le noème de la photographie n'est plus le même : la traduction met à distance le *ça-a-été*¹⁰ défini par Roland Barthes comme le cœur de la photographie argentique et engendre des conséquences considérables en ce qui concerne à la fois la nature des images et le rapport que nous entretenons avec elles.

La première partie de ce mémoire tâchera de comprendre si l'on peut encore parler de *trace* dans le médium numérique : en questionnant la notion d'indicialité, cette première partie sera l'occasion de mettre en tension le processus argentique lié à une émanation de la réalité par rapport à un procédé de traduction de celle-ci. Ce questionnement engendrera une réflexion au sujet de la lumière, de la présence, de la matérialité, du rapport à la mort et de l'aura qui se dégage des images issues d'une prise de vue. Si, dans l'image numérique, le calcul est l'« opération fondamentale à laquelle toutes les autres opérations sont réduites¹¹ », la perception que l'on en a est dès lors

7 Pierre Barboza, *Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 10-11

8 *Ibidem*.

9 P. Barboza, *Op. Cit.*, p. 14

10 Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, 1980, p. 100-111.

11 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 80

fondamentalement différente de celle que l'on peut avoir face à une image argentique : le rapport à leur *corps*, à leur matière et même les gestes mêmes effectués pour leur fabrication n'ont rien en commun avec celle-ci.

La seconde partie s'attachera à analyser quels enjeux et conséquences seraient engendrés par une perte de la trace dans notre rapport aux images, notamment en ce qui concerne la conservation des données. Chercher à comprendre si une révolution est en jeu dans l'avènement des nouvelles technologies nécessite en effet de comprendre si le système technique numérique modifie l'acte de percevoir, autrement dit s'il engendre une révolution phénoménologique. Nous prenons ici en compte l'idée soulevée par Pierre-Damien Huyghe, selon laquelle « une poussée technique peut [...] modifie(r) la nature de l'être au monde¹² » : on peut en effet imaginer que si l'avènement du numérique agit bien sur le mode de la rupture, alors notre manière d'*être-aux-images* est fondamentalement différente. « L'être humain est un être tel que les formes à partir desquelles son expérience se structure en un monde partageable – un monde commun – ne sont pas seulement internes mais aussi externes, historiques et techniques.¹³ » Par le concept de *phénoménotechnique*, Stéphane Vial reprend cette idée en affirmant que « la technique peut être définie comme une matrice ontophanique, c'est-à-dire une structure générale de la perception qui conditionne a priori la manière dont les êtres apparaissent¹⁴. » Notre rapport aux images est formé en grande partie par notre manière de les percevoir, mais aussi de les conserver. Ainsi, cette recherche questionnera donc le statut et la place du résidu, tant dans les photographies relevant du paradigme indiciel que dans les images numériques. Edmond Couchot et Norbert Hillaire rappellent que l'heure du système technique numérique correspond à « un temps qui voit l'essor sans précédent des techniques d'enregistrement et de mémoire¹⁵. » C'est pourquoi il est nécessaire de comprendre si un rapport nouveau à la mémoire est engendré par ce nouveau type d'images. Nous verrons si l'inflation documentaire permise par les nouvelles techniques d'enregistrement et de mémoire tend à bouleverser le mode de conservation, de transport et de mémorisation des images. Le « système dominant de conservation des traces (saisie, stockage et circulation)¹⁶ » est-il à son tour bouleversé par l'avènement de la technologie

12 Pierre-Damien Huyghe, *Le Différend esthétique*, Belval, Circé, 2004, p. 110-111

13 P.-D. Huyghe, « Introduction au dossier "Temps et appareils" », *Plastik*, n° 3, automne 2003, Paris, Céráp / Publications de la Sorbonne, 2003, p. 4

14 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 111

15 Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *Op. Cit.*, pp. 17-18

16 R. Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 229

numérique, entraînant avec lui une telle remise en cause ? Si les organes d'archivage et de diffusion sont « plus que jamais [...] sollicités par une société soumise à l'expansion qualitative et numérique de ses propres traces¹⁷ », il nous faut comprendre s'ils peuvent s'adapter à cette expansion ou se font obsolètes. Contrairement aux supports anciens de prise de vue qui semblent voués à la disparition, en raison de leur matérialité soumise à l'usure du temps, on peut penser que les données numériques ne s'altèrent pas, en tant qu'elles sont le fruit de chiffres immuables. Ce caractère, couplé à la circulation incessante de ces données fluides, donne lieu à une accumulation qui nous fait entrer plus que jamais dans une ère du visuel et du bruit. Mais cette ère où rien ne se perd que constituerait le paradigme numérique donnerait lieu paradoxalement à un système où le trop-plein de données engendrerait leur perte. Le stockage remplaçant la conservation pourra nous amener à établir une distinction entre les termes de « disparition » et d'« effacement ».

La troisième partie, enfin, ouvrira des pistes pour chercher à retrouver une forme de traces dans l'image numérique. La notion de *peau* ou de *chair* sera étudiée par le biais de gestes plastiques qui peuvent s'apparenter à une forme de blessure. Blessier les supports pour trouver ce qui, du réel, subsiste en eux peut être une manière de se mettre en quête de traces. C'est pourquoi cette gestualité, bien que violente en apparence voire iconoclaste, peut être ici opérante. Dans l'image argentique, catégorie d'images relevant encore du mécanique, le rapport à la main, à la gestualité, à la matière, au corps, et donc à tout le lexique de la blessure, de la griffure, de la violence, du corps, est encore approprié. On peut faire violence à une empreinte, mais peut-on s'attaquer à un spectre chiffré ? Privé d'un rapport direct au corps, l'aura phénoménologique – c'est-à-dire l'intensité perceptive – dégagée par une image numérique serait qualitativement toute autre que celle dégagée par une image de nature indicielle : en effet, la puissance d'apparaître est « conditionnée par les appareils qui coulent phénoménoteknikement leur manifestation [...], les expériences du monde induites par l'ontophanie numérique possèdent, malgré la puissance inédite de leurs effets de réel, un assez bas degré d'aura phénoménologique¹⁸. » Au-delà du nouvel espace mémoire qui pourrait être engendré par l'avènement des technologies numériques, le rapport à la mémoire individuelle semble également bousculé. L'archive que constitue toute photographie est-elle encore incarnée dans le cas

17 *Ibid.*, p. 226

18 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 284-287

d'une image numérique ?

Afin de limiter notre champ d'étude, notre questionnement portera exclusivement sur notre rapport aux images issues d'une capture de la réalité. Il mettra donc principalement en tension ou en lien les images argentiques et les images numériques issues d'un référent extérieur. Nous nous intéresserons notamment aux photographies dépourvues de statut artistique ou même professionnel. La pratique du photographe amateur est en effet plus représentative du rapport que tout-un-chacun entretient avec les images, dans son quotidien. Nous laisserons également de côté, pour l'instant, le questionnement qui nous concerne par rapport aux images vidéo analogiques.

I – TRACES

Rapport au référent : *Le numérique relève-t-il du paradigme indiciel ?*

I. 1. EMPREINTE & CODIFICATION

L'argentique : une empreinte lumineuse

Dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes évoque la *Photographie du Jardin d'Hiver*, dans laquelle il reconnaît pleinement sa mère. Cette photographie contient bien plus qu'une simple apparence puisqu'il la retrouve « enfin telle qu'en elle-même¹⁹. » Cette expérience le conduit à définir la photographie comme index, et non pas comme icône : la « double position conjointe de réalité et de passé » prime sur la ressemblance de l'image. Barthes signale par là l'« entêtement du Référent à être toujours là²⁰ » dans la photographie argentique : « Au contraire (des) imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. [...]. Le nom du noème de la Photographie sera donc : "ça-a-été", ou encore : l'"Intraitable"²¹. » C'est en ce sens que l'image argentique s'affirme comme trace. Pierre Barboza rejoint sur ce point la conception barthienne de la photographie : selon lui, toute image issue d'une captation est une image de reproduction, et non une représentation. Ce dernier qualificatif correspond en effet plutôt aux images analogiques – au sens de copies du réel – où prime l'apport d'une subjectivité : le réel y est pris à distance comme modèle et ne laisse pas directement son empreinte sur la surface de l'image. Selon Barboza, la photographie reproduit le monde sans passer par une médiation subjective ; c'est pourquoi cette technique n'engendre pas, à proprement parler, une représentation du monde puisqu'il ne s'agit pas de remplacer ce dernier par un signe. Barboza explique le fait que la photographie ne soit pas issue d'une médiation subjective en décrivant ainsi le processus indiciel qui la fait naître : « L'image chimique est formée par la juxtaposition de milliers de points élémentaires qui ont leur propre brillance et luminosité. Ces pixels proviennent d'une projection des photons qui ont été transformés et stabilisés chimiquement. Ces empreintes photoniques forment le support de l'indicialité photographique²². »

¹⁹ Roland Barthes, *Op. Cit.*, p. 100-111.

²⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

²¹ *Ibid.*, pp. 100-111.

²² Pierre Barboza, *Op. Cit.*, p. 96

En ce sens, la photographie argentique fait avant tout partie d'une catégorie d'images indicielles : ce qui la définit est avant tout sa nature d'empreinte lumineuse rendue possible par la photosensibilité des sels d'argent. On pourrait pourtant objecter que le dispositif optique qui constitue la structure technique de l'appareil photographique est basé sur le principe de la *camera obscura* conditionne tout visible photographique : en effet, ce mécanisme est inventé par l'homme et intègre notamment dans son fonctionnement des règles arbitraires liées à celles de la perspective géométrique – système de représentation de l'espace conventionnel supposant un œil unique et fixe. Néanmoins, la production de l'empreinte demeure totalement indépendante de toute médiation subjective : la part physico-chimique du dispositif argentique relève avant tout d'un processus naturel puisque la lumière qui impressionne la surface sensible est bien réelle. C'est son empreinte qui se fixe sur les sels d'argent. Ainsi, pour Jean-Marie Schaeffer, « la production de l'empreinte est un processus autonome qui n'est pas nécessairement médiatisé par un regard humain²³. » Il est en effet possible d'obtenir une image argentique sans passer par la chambre noire : de nombreux photographes avant-gardistes, tels que Man Ray, l'ont bien montré en produisant des photogrammes, images argentiques issues d'un contact direct avec des objets, sans intervention aucune d'un appareil photographique. Certaines de mes recherches plastiques vont dans ce sens, comme dans la série *Blessé le miroir* qui sera évoquée au cours de cette réflexion. La chimie qui constitue la condition d'apparition essentielle de toute image argentique, même si elle se double parfois d'un mécanisme optique, n'est en aucun cas assimilable à ce dernier : au moins une partie de chaque photographie argentique *émane* directement de la réalité. Cela rejoint la conception de Philippe Dubois, selon lequel il y a une essence indicielle du geste artistique. Pour argumenter cette idée, Dubois²⁴ évoque les empreintes de main des grottes de Lascaux, l'*Historia Naturalis* de Pline, les portraits d'ombre du XVIIIème, ou les figures de Narcisse et de Méduse. Or, cette essence indicielle chère à Philippe Dubois semble plus prégnante encore dans la photographie argentique, si l'on se réfère aux caractéristiques de la logique de l'index qu'il énonce, telles que l'instantanéité de la prise ou l'écriture par la lumière.

Parler d'indicialité comme caractère essentiel de la photographie argentique

23 J.-M. Schaeffer, cité par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 64

24 Cf Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Fernand Nathan, Paris / Labor, Bruxelles, 1983

nécessite de distinguer l'index de l'indice : alors que l'index est un signe, c'est-à-dire un indicateur intentionnel et conventionnel d'un sens, l'indice est le simple effet physique d'une cause, en tant qu'il naît d'une inscription de la lumière d'un objet sur un support sensible. Ainsi Barthes peut-il affirmer : « Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique : *c'est un message sans code*²⁵ », même si le récepteur peut ensuite venir la connoter en l'interprétant. Il y a bien une relation indiciaire de l'image à l'objet-référent, bien qu'elle laisse la possibilité d'un rapport iconique du côté de l'interprétant.

Le numérique : une traduction en un langage mathématique

Pourtant, la photographie, qui s'est doublée d'une sœur jumelle depuis l'apparition des technologies numériques, ne semble pas toute entière répondre de cette nature indicielle, si l'on en croit Pierre Barboza : ce dernier classe les images numériques issues d'une captation du réel dans la catégorie des images de représentation, car une médiation subjective intervient selon lui dans leur cas, en tant que le langage informatique est inventé par l'homme et opère une traduction. Il convient donc de se demander, dès lors, si l'indice résiste à la numérisation : cette médiation par des calculs, évoquée par Barboza, pourrait en effet faire perdre la trace directe du référent. En tant que l'image informatique est le produit d'une série infinie de calculs binaires, son processus de fabrication relève d'un « codage symbolique²⁶ ». Dès lors, si ces images numériques, issues d'une captation du réel, sont similaires en apparence aux images de reproduction de la réalité que sont la photographie argentique, le film ou l'image électronique, elles sont en réalité le résultat d'une « véritable reconstruction du référent²⁷ », à travers une transposition symbolique des signaux indiciels :

« Avec la numérisation des signaux, le traitement de l'image a réussi à àlîbérer le signal des contraintes du codage analogique. En passant de l'indice à l'icône via le symbole, l'image change aussi de statut. [...] L'indice est absorbé, dissous dans les généralisations opératoires de la logique mathématique. [...] Chaque phase des traitements numériques correspond à des mises en formes où les relations sémantiques passent du signifîant au signifîé, du signal à sa

25 R. Barthes, "Le Message photographique" (1961), in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 10-13

26 P. Barboza, *Op. Cit.*, p. 101

27 *Ibid.*, p. 107

représentation, de l'indice au symbole²⁸ ».

Pourtant, du fait du moment de la captation, on pourrait objecter que « la trace indicielle n'est pas absente du projet lié à la numérisation des images²⁹ » : en effet, l'existence d'un *ça-a-été* est bien le point de départ nécessaire de toute image issue d'une captation. Néanmoins, il ne constitue que le point de départ *chronologique*, si l'on peut dire, de l'image photographique numérique et de tout le processus du dispositif de numérisation qui aboutit à cette dernière. En effet, une opération de traduction s'interpose entre l'image et le référent initial, ce qui coupe le *lien ombilical* qui les relie de manière presque contiguë :

« En fait, c'est la seule phase initiale de la saisie qui est analogique. Ensuite et au plus tôt, le processus quitte l'analogie pour passer à un principe symbolique et langagier. Ce passage marque aussi l'interruption de la contiguïté de l'image avec son référent. L'image numérique ne porte pas de véritable empreinte du réel mais donne à voir son icône, en tant que transposition graphique d'une série chiffrée. [...] En transformant l'indice en information, le calcul détache l'indice de son support et donc de sa condition d'existence : sa temporalité³⁰. »

En s'appuyant sur une distinction entre trois types d'images établie par Stéphanie Katz, on peut d'une certaine manière considérer que les images numériques seraient donc, non des indices, mais des icônes, voire même des idoles. Katz distingue en effet l'image naturelle – semblable au Christ – des images artificielles que sont les icônes et les idoles. « L'icône, sorte de figure cartographique, désigne son au-delà divin sans jamais en manifester la présence. L'icône est vide. [...] L'icône dit tour à tour le deuil et la résurrection, vide qu'elle est de la présence charnelle et réelle du Christ, mais pleine de son absence³¹. » L'idole, quant à elle, a pour caractéristique fondamentale est de relever de la *catégorie du double*. Ce faisant, « par stricte opposition à l'icône, elle s'inscrit dans le champ de la fiction, du spectacle et de l'artifice³² » :

28 *Ibid.*, p. 108-111.

29 *Ibid.*, p. 112

30 *Ibid.*, p. 113

31 Stéphanie Katz, *L'écran, de l'icône au virtuel, la résistance de l'infigurable*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 28-29

32 Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1990, p. 325-338

« L'idole copie l'objet du manque, cherchant à le remplacer mimétiquement. [...] Une fois brisée, l'idole exhibe le néant décevant de son ventre vide et de sa structure artificielle [...]. Rien ne se cache derrière l'écran de cette illusion qui ne camoufle que son propre néant. [...] Aucune invisibilité ne cherche ici à s'inscrire, aucun au-delà du regard n'y fait appel. Pure surface, l'idole ne parvient même pas au jeu de la mise en abyme du monde dans son reflet³³. »

Si les images numériques s'avèrent être vides comme les icônes ou les idoles, elles ne peuvent qu'échouer au projet de l'image décrit par Régis Debray, puisqu'elles ne peuvent dès lors occuper le terrain de l'excès et de l'excédent : « Pour faire ou refaire corps, en vertu du mécanisme logique de l'incomplétude, il lui faut inclure dans son jeu un partenaire caché. [...] Pas d'authentique transmission [...] sans transcendance³⁴ ». Régis Debray parle ici de transcendance, non comme *au-delà*, mais au sens de référence à un *en-dehors*, un *ailleurs*, un *lointain*³⁵ permettant à l'image d'établir une liaison avec son regardeur. L'utilisation du terme de *lointain*, lorsque l'on parle de photographie, ne va pas sans évoquer instantanément l'aura benjaminienne : ainsi, si la photographie argentique entraîne déjà, pour Benjamin, une perte de l'aura, la tombe de celle-ci serait définitivement creusée par la naissance de l'image numérique. C'est pourquoi, en tant que pur langage abstrait, on pourrait comparer les images numériques à ces idoles au ventre vide évoquées par Stéphanie Katz : elles semblent pleines de la réalité, car elles lui sont de plus en plus ressemblantes grâce aux progrès incessants de la technologie, elles se présentent comme le duplicata hyperréaliste du réel ; néanmoins, du fait du processus de traduction qui interrompt leur contiguïté avec le référent – qui, pourtant, *a-été* – aucune empreinte ne vient les emplir d'une quelconque présence : elles ne correspondent qu'à « une suite de 0 et de 1 électroniquement exécutés sur une puce de silicium³⁶ », effaçables en un clic. Dénuées de l'indicialité constitutive de l'image argentique, elles ne peuvent accéder qu'au rang de copies mimétiques. Elles ne sont donc qu'un reflet dédoublant le monde, stérile car ne contenant rien : aucune empreinte directe d'un élément extérieur et par-là même, aucun *lointain*. Le fait même d'être programmables vient conforter cette

33 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 48-49

34 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, p. 82

35 Pour Régis Debray, « *Transcendance veut simplement dire : extériorité. Non l'au-delà, mais l'en-dehors. [...] Le sacré déborde le religieux, comme la transcendance, le surnaturel.* ». Citation extraite de *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, p. 83-84.

36 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 230

idée : leur nature numérique les rend en effet réversibles, en tant qu'elles peuvent à l'infini être autres que ce qu'elles sont. Pour cela, il suffit simplement de changer un paramètre mathématique : ainsi une image en couleur peut-elle s'afficher instantanément en noir et blanc, à l'aide de n'importe quel logiciel très basique. Dès lors, si la *transcendance* – au sens de Debray – s'échappe de ces images, « l'invisible se métamorphose en invu³⁷. »

Cette hypothèse d'une disparition de la transcendance et donc d'une proximité avec les idoles – au sens énoncé par Stéphanie Katz – peut être confortée par la nature simulationnelle de ces images numériques : en effet, les idoles sont des illusions, quand les images numériques sont des simulations, deux termes que l'on peut rapprocher. Elles sont des simulations au sens où elles copient la réalité en la simulant, c'est-à-dire en se faisant semblables à l'apparence de la réalité. Stéphane Vial explicite ce terme de simulationnel en le rapprochant de celui de virtuel, terme qui désigne selon lui « la capacité des appareils numériques à interfaces graphiques de produire des réalités informatiquement simulées³⁸ » : « les nouvelles images qui naissent des interfaces graphiques [...], ces images de synthèse qui simulent toutes sortes de réalités (existantes ou inexistantes), sont bel et bien des images virtuelles, c'est-à-dire, au sens informatique du terme, des images simulationnelles³⁹. » Dans la perspective évoquée par Vial, toute image numérique, même celle issue d'un enregistrement de la réalité, est simulée, car le numérique est d'abord un langage, « un ensemble d'idéalités, ou d'êtres de raison, relevant des langages de programmation⁴⁰. » Pour soutenir cette idée, Stéphane Vial s'appuie sur le propos de Philippe Quéau qui souligne cette caractéristique des images virtuelles : « À la différence des images photographiques ou vidéographiques qui sont issues de l'interaction de la lumière réelle avec des surfaces photosensibles, ces images ne sont pas d'abord des images, elles sont d'abord du langage. [...] Le lisible peut désormais engendrer le visible⁴¹. » C'est en ce sens qu'une image numérique est, ontologiquement, une *image calculée* : « la nature profonde du virtuel est de l'ordre de l'écriture⁴². » De ce fait, le langage mathématique ne possède pas d'apparence en tant que tel : il est, en soi, nouménal. En tant que tel, la virtualité est « le seul moyen pour le noumène numérique de

37 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 79-80 ?

38 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 212

39 *Ibid.*, p. 168

40 *Ibid.*, p. 196

41 Philippe Quéau, cité par S. Vial, *Op. Cit.*, p. 198

42 *Ibidem*

devenir une réalité phénoménale⁴³. » C'est ainsi que l'on peut comprendre la rupture opérée par le processus de transposition qui coupe le lien avec la dimension indicielle essentielle à l'image argentique en interposant une médiation entre le réel et l'image : l'appareil photographique numérique puis l'ordinateur ne font que *lire* des données reçues du monde extérieur, traduisant d'abord en chiffres – de manière nouménale, donc – des longueurs d'ondes reçues, puis, phénoménalement, en pixels lumineux colorés. Tout un processus de traduction s'enclenche à chaque fois que l'on capture numériquement le réel : ce dernier ne s'imprime pas directement sur la surface de l'écran ; ce dernier, au contraire, ne fait qu'afficher le résultat de tout une série de calculs – imperceptibles, en raison de la quasi-instantanéité de l'affichage. C'est ainsi que Jean de Loisy peut se demander :

« Que sait-on quand on peut tout savoir d'une réalité qui vient à nous en format MP3 ? Digital, purifié, compressé, le message acoustique ou visuel est simplifié à l'extrême. L'effet de réel est mis à distance et l'on ne s'aperçoit pas toujours que l'on rencontre le logo des œuvres et non leur chair. [...] Le monde est abrégé, la vie nous parvient, estompée⁴⁴. »

La photographie : une image *acheiropoiète*

Pour Régis Debray, la personne du Christ est « l'emblème de toute représentation, [...] en ceci qu'il est deux : Homme-Dieu. Verbe et Chair⁴⁵. » Debray prend pour exemple l'image peinte, « chair déifiée ou matière sublimée⁴⁶ », dans laquelle s'opère une transsubstantiation. En tant que l'image argentique est le fruit d'une émanation directe du réel, on pourrait lui attribuer cette conception de l'image peinte : *a fortiori*, même, la trace d'une présence véritable s'y inscrit puisqu'il s'agit d'une empreinte. Le *Saint-Suaire* ou *Mandylion*, qui porte l'empreinte du Christ, peut d'ailleurs être considéré comme la première image photographique, image *acheiropoiète* – non faite de main d'homme –, comme le rappelle Stéphanie Katz :

« En tant que pure empreinte, la Sainte Face nous propose l'hypothèse d'une

43 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 212

44 Jean de Loisy, « Face à ce qui se dérobe », in *Traces du sacré*, Catalogue de l'exposition présentée à Paris, Centre Pompidou du 7 mai au 11 août 2008, puis à Munich, Haus der Kunst, du 19 septembre 2008 au 11 janvier 2009, sous la direction de Mark Alizart, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 28

45 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, p. 114

46 *Ibidem*

première image conçue comme une trace. Relevant de la catégorie de l'indice, elle est dépositaire de la présence de son modèle. Elle en est une incarnation. [...] Le Mandyliion n'est pas un reflet, mais une trace laissée sur un linge, la pression d'une forme sur une surface⁴⁷. »

C'est en ce sens que, pour Stéphanie Katz, « le Mandyliion propose un écran biface, seuil entre l'invisibilité divine et le visible⁴⁸. » À la manière du Saint-Suaire, l'image argentique est elle aussi *acheiropoiète*. Considérer l'image argentique comme une empreinte issue d'une émanation lumineuse permet d'ailleurs de la mettre en lien avec le dogme de l'Incarnation évoqué par Régis Debray ou encore par Marie-Josée Mondzain : si le corps divin est matière, comme c'est le cas dans l'incarnation christique, il peut y avoir par conséquent image matérielle. Le divin, qui peut s'apparenter à *l'invisible*, *l'infigurable*, *l'immatériel*, ou encore à une *présence fantomatique* – celle de la personne photographiée qui *a-été*, par exemple –, peuvent par conséquent loger au cœur même de la matière, qui subit alors une transsubstantiation à l'image du Christ, Homme-Dieu. Pour Mondzain, en effet, le visible est l'« apparition matérielle d'une immatérialité. Tel fut le sens de l'incarnation qui donnait chair et corps à une image tout en lui attribuant le pouvoir de conduire à l'invisibilité de son modèle divin⁴⁹. » On peut parler, – au sens métaphorique, voire même au sens littéral – d'*incarnation* dans les images argentiques en tant que leur dimension chimique permet une impression *physique* sur leur surface sensible, que l'on pourrait ainsi apparenter à une *peau* sur laquelle s'inscrivent, telles des cicatrices, des traces de la réalité.

À l'inverse, dans le cas des images numériques, le langage binaire informatique et abstrait est totalement inventé par l'homme et vient traduire, en les codant mathématiquement, les données issues de la captation du réel. En ce sens, on peut considérer que ces images sont avant tout faites de main d'homme, et en aucun cas *acheiropoiètes*. Dès lors, elles ne constituent pas des incarnations, et peuvent entraîner la formation d'une nouvelle culture qui n'est plus basée sur la matrice iconique de l'incarnation décrite par Marie-Josée Mondzain : pour cette philosophe, l'incarnation a redéfini l'image en devenant « la matrice iconique de toutes les visibilités partagées. Un monde commun s'est construit qui a défini sa culture comme une gestion articulée et

47 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 23-24

48 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 24

49 M.J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p. 14-15

simultanée de l'invisible et du visible. [...] L'histoire de l'incarnation est la légende de l'image elle-même⁵⁰. » Si cette matrice n'est plus en adéquation avec le nouveau type d'images forgé par les médias numériques, alors qu'elle a toujours valu pour toutes les images selon Mondzain, on peut considérer que l'avènement du numérique entraîne une véritable révolution quant au statut des images, au rapport entretenu avec elles, voire à leur essence-même. Dès lors, Claudel aurait-il eu, face à un cliché numérique du Saint-Suaire, la même exclamation que celle qu'il a eu face au cliché argentique de Secundo Pia (1898) ?

« C'est un décalque, c'est une image portant avec elle sa propre caution. Plus qu'une image, c'est une présence ! Plus qu'une présence, c'est une photographie, quelque chose d'imprimé et d'inaltérable⁵¹. »

I. 2. PEAU & SQUELETTE

La lumière dans l'argentique comme mi-lieu charnel

Pour Philippe Dubois, une logique indicielle sous-tend tous les arts : de nombreux artistes travaillent autour de la question de la présence et de la contiguïté du référent. Sylvie Merzeau reprend cette idée en affirmant qu'avec l'avènement de la photographie, « au mythe du sujet cartésien [...] se substitue celui du sujet pulsionnel désirant fixer la trace d'un réel évanescent⁵². » Dans le processus argentique, c'est par la lumière que se fixe la trace de ce réel évanescent. Cette lumière vient créer comme un milieu, un seuil, une peau sur laquelle vient s'inscrire l'empreinte à la manière d'un tatouage indélébile, voire d'une scarification. Elle permet l'inscription du noir sur le support photosensible, au cœur de la matière-même des sels d'argent, à la manière d'une gravure. La matérialité de toute image argentique possède en effet une importance toute particulière. En effet, l'image ne peut être détachée de l'émulsion qui la fait naître : cette part chimique, presque organique, constitue sa condition première d'apparition. C'est à la fois en elle et sur elle que l'image s'inscrit, s'imprimant tout autant dans la matérialité du support qu'elle se

50 M.J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, Op. Cit., p. 15

51 Paul Claudel, « La photographie du Christ », in *Toi qui es-tu ?*, Paris, Gallimard, 1936, p. 12

52 S. Merzeau, Op. Cit., p. 224

détache, noir sur blanc, de cette pellicule argentique en venant ainsi créer une tension entre surface et profondeur. Cette idée renforce l'idée d'un en dehors de l'image, voire d'un envers : la matérialité du support permet en effet, en outre, de présenter un endroit et un envers, verso sur lequel peuvent apparaître d'autres formes d'inscriptions. Isabelle Le Minh, dans son installation photographique *Re-Play, after Christian Marclay* (2009), joue d'ailleurs avec l'envers qui irradie souvent de ces images argentiques – notamment, voire principalement, dans les photographies amateur, en ce sens le verso qui les circonscrit engendre un débordement du visible puisque ce qui y est souvent inscrit charge de sens le recto – : elle installe en effet sur tout un pan de mur des centaines de photographies argentiques amateur retournées, mettant ainsi à nu leurs surfaces abîmées, plus ou moins jaunies et chargées d'inscriptions et de traces de manipulation, et présentifiant par-là leur nature de support. Cette installation photographique peut d'ailleurs faire référence à la distinction opérée par la langue anglo-saxonne : l'image est ici presque plus *picture* – image comme chose concrète, qui se présente dans toute sa matérialité – qu'*image* – image comme concept, qui renvoie avant tout à la chose représentée⁵³. Cette révélation d'un envers débordant l'image photographique argentique – le sens du mot « MORE » écrit par la disposition des images rejoint d'ailleurs cette idée d'un débordement – s'ajoute, tout en la renforçant, à la comparaison que nous pouvons établir avec la conception de l'écran idéographique établie par Stéphanie Katz, selon laquelle, par sa nature même, l'idéogramme est une pensée de l'écran :

« Un trait, c'est déjà une frontière, un pont, une séparation, un lien, un creux, un plein, toute la variation des hypothèses d'une inscription en suspens au-dessus de son écran. Que le trait se détache au-dessus du fond ou qu'il creuse son sillon comme une empreinte, l'écran idéographique offre toujours l'expérience d'une découpe, d'une réserve, de la proximité d'un plein et d'un vide. C'est pourquoi une des caractéristiques fondamentales de l'écran idéographique est de s'imposer dans sa nature de support. Son épaisseur, sa matière, sa texture, sa transparence ou son opacité sont autant d'indications [...] essentielles à la saisie du message idéographique. L'écran idéographique ainsi présentifié dans sa nature de support se fait le site d'un passage inédit entre le visible dessiné et l'au-delà abstrait et conceptuel du sens lisible de

⁵³ Nicolas Giraud rappelle cette distinction dans le texte intitulé « L'envers de l'image » qu'il a produit à l'occasion de l'exposition *À l'endroit, à l'envers... À l'envers, à l'endroit* qui a lieu au CPIF – Centre Photographique d'Île-de-France, à Pontault-Combault, du 7 mai au 13 juillet 2014.

l'idéogramme⁵⁴. »

À la manière de l'écran sur lequel vient s'inscrire l'idéogramme, le support argentique se fait seuil, selon le sens que Marie-Josée Mondzain donne à ce terme. Si le seuil évoque, pour les Occidentaux, la zone d'un passage que l'on franchit pour entrer quelque part, il s'agit en Chine des « limites d'un cadre [...] qui est un opérateur de neutralité entre le dedans et le dehors⁵⁵. » De la même manière, pour Stéphanie Katz, le plan que constitue l'écran idéographique « peut se comprendre sur le modèle de la peau, non plus comme une frontière à pénétrer, mais comme un site sans commencement ni aboutissement, dans lequel le mélange entre deux univers s'opère. Un coup sur la peau fait remonter à la surface la trace bleuâtre du sang, alors qu'une maladie du sang se manifestera par une plaie au-dehors. La peau, comme l'écran idéographique, est une porosité entre deux interiorités⁵⁶ », une « véritable membrane, il est une zone de fusion-confusion entre le dedans et le dehors, ouverte vers le monde sur ses deux faces⁵⁷. »

Cette comparaison de l'écran à une peau est reprise par Thierry Kuntzel dans son œuvre *La Peau* (2007) : dernière création de l'artiste, présentée de manière posthume, cette œuvre présente le défilement très lent d'un film produit à partir d'images fixes, enchaînées sur une pellicule 70 mm sans intervalle. Ces images présentent de manière frontale des fragments de peau cadrés de manière extrêmement serrée. L'ensemble recrée, grâce à la médiation du *Photomobile*⁵⁸, un panoramique de peaux, à partir de photographies de corps non identifiables, retraitées informatiquement pour créer un enchaînement continu. L'absence d'intervalle entre les images invente un mouvement nouveau, pur. Pour Raymond Bellour, « un mouvement nu se livre comme tel, dans un défilement ouvert, offert, quasi illimité⁵⁹. » Le défilement est si lent que l'on perçoit à peine le glissement de la pellicule entre les rouages de la machine. La reprise en boucle de la projection invente un mouvement infini. Infini, car en tant que spectateur, on est placé

54 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 131

55 Mondzain, *Transparence, opacité ?*, Paris, Cercle d'art, 1999, p. 14

56 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 132

57 *Ibid.*, p. 135

58 Le PhotoMobile est un prototype de machine qui permet de projeter sur une surface incurvée une image qui défile horizontalement en continu, sur une base de 7 mètres environ. La durée d'une boucle est variable selon la vitesse de défilement choisie.

59 Thierry Kuntzel – Bill Viola, *Deux éternités proches*, Catalogue de l'exposition ayant eu lieu au Fresnoy, Studio national des arts contemporains du 26 février au 24 avril 2010, présentation par Raymond Bellour, p.

face à « un pur et très lent déroulement, qui n'a théoriquement pas de fin⁶⁰. » Le spectateur est confronté à une évolution quasiment imperceptible, car très progressive. Les peaux-paysages changent de texture et de couleur au fur et à mesure du défilement, par une mutation graduelle qui semble inhérente à la surface filmée. Dans cette œuvre, le référent filmé, la peau, est assimilé à la surface même de l'image, pellicule que constitue le film argentique, que l'on peut percevoir comme une peau. Ce parallèle entre peau et pellicule est noté de manière explicite par Thierry Kuntzel dans son projet : l'artiste y indique que peau est issu du latin *pellis*, qui appartient probablement à la même famille que l'anglo-saxon *filmen*, « peau, pellicule. » La pellicule filmique est ici assimilée à une peau, une surface matérielle, physique, palpable, sur laquelle s'appose l'empreinte du réel, par le biais de la lumière. Pour Raymond Bellour, « la pellicule s'y transmue en peau [...] comme si elle s'étalait physiquement, et infiniment sur l'écran, comme si le film-pellicule devenait le film projection⁶¹. » Ici, tout amène à une visibilité de la matérialité de la peau pour elle-même. Cette œuvre pourrait constituer le manifeste d'une conception de l'image argentique en tant qu'empreinte digitale : le cadrage extrêmement serré empêche de replacer ce fragment dans le tout et invite à le considérer pour lui-même, dans ses qualités physiques, visuelles voire tactiles ; la frontalité de la peau filmée ne laisse aucune place à une possible profondeur de champ ; la projection à proportion humaine, enfin, agrandit considérablement l'échelle du fragment de peau, mettant le spectateur face à un trop réel, en lui permettant une véritable immersion dans l'image, accentuée par le fait que l'écran de projection soit incurvé. Des traces et accidents de la surface corporelle se déploient à grande échelle, face, voire autour du spectateur. On contemple le jamais vu, l'intime dévoilé, projeté de manière démesurée : cicatrices, marques du temps, sillons, accidents, grains de beauté, taches de rousseur, pigmentation, cicatrices, traces anciennes, rides...

L'écran idéographique – milieu lumineux, chimique, dans le cas de l'argentique – autorise le vide, en ayant la capacité de se démultiplier en feuilles-calques. En cela, selon Stéphanie Katz, il rappelle le *Ma* de la pensée japonaise, concept qui peut se définir comme intervalle, écart ou vide, et qui permet de construire une « esthétique du « centre vide » radicalement différente de l'esthétique transcendantale occidentale⁶² » :

« Non plus véritable milieu, il sera davantage un « mi-lieu ». [...] Cet écran va

60 *Ibid*, p. 6

61 *Ibid*, p. 5

62 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 135

donc permettre la mise en place d'une esthétique du vide, du translucide et de l'écart [...]. L'écran idéographique, en tant qu'il est une articulation entre des pures surfaces, va autoriser [...] une construction en strates et superpositions de l'image. [...] C'est de ce concept central du *Ma* qu'émane le « mi-lieu » [...]. Véritable écran-peau, le « mi-lieu » instauré par le *Ma* installe une fluctuation qui désigne l'impermanence habitant toute chose et la rend transitoire. Ainsi, à l'écran-miroir de l'image mimétique de l'occident grec et renaissant, la culture japonaise oppose un écran fragile et translucide, aspirant à la transparence absolue et à l'effacement, écran qui jamais ne s'épaissit ni ne s'opacifie. [...] Ni écran recevant l'empreinte de l'invisible sur sa face visible, ni écran opaque et reflétant, ni écran de scène totalement accessible sur ses deux faces, l'écran idéographique gère la mitoyenneté de deux univers en laissant s'inscrire sur ses faces l'ombre de ce qui vit sur son autre versant⁶³. »

C'est en s'appuyant sur cette réflexion que nous tendons à établir dans cette recherche une compréhension de la lumière comme *mi-lieu charnel*, qui autorise une continuité entre le référent photographié et l'image qui en naît : matérielle, bien qu'imperceptible, la lumière crée en effet un milieu continu entre ces deux termes. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la comparaison de la lumière à un *lien ombilical*, voire à une *peau*, établie par Roland Barthes, à propos de la *Photographie du Jardin d'Hiver* :

« La photo de l'être aimé disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celle qui a été photographiée⁶⁴. »

L'écran numérique comme squelette décharné

À l'inverse, les images numériques semblent privées de cette dimension charnelle. En raison de la nature de tout étant numérique, toujours fait de matière calculée, la

⁶³ S. Katz, *Op. Cit.*, p. 132-135

⁶⁴ R. Barthes, *La chambre claire*, *Op. Cit.*, p. 126-127

traduction installe une frontière entre le référent et son image : la codification mathématique entraîne une rupture. Elles ne peuvent dès lors constituer que des squelettes décharnés. Les propos de Stéphane Vial peuvent venir renforcer cette idée « Tout ce qui est numérique est abstrait et sémantique. La matière calculée est de nature logique, au sens où elle est constituée d'êtres de raison, de signes, d'informations, mathématiquement et formellement organisés. Le phénomène numérique est donc un idéalisme⁶⁵. » De plus, le numérique semble n'offrir aucune consistance : il paraît comme dénué de toute résistance du réel. Alors que la matière nous résiste par la pesanteur qu'elle impose à tout utilisateur, les étants numériques offrent une apparence légère et fluide, voire même ubiquitaire : les objets tendent tous à se transformer en flux, de manière à pouvoir circuler sur les réseaux. Philippe Quéau oppose en ces termes réel et virtuel : « La réalité, précisément, c'est ce qui nous résiste. Le monde réel ne dépend pas de nous. [...] Le virtuel [...] ne résiste pas, il se fait liquide, gazeux à nos désirs⁶⁶. »

Présence, absence, profondeur et vide

Si l'on peut comparer l'image photographique argentique à un support charnel, c'est parce qu'elle contient d'une certaine manière le référent : en effet, elle est indicielle, *dépositaire de la présence de son modèle*, comme l'est la Sainte Face, au sujet de laquelle Stéphanie Katz affirme : « Relevant de la catégorie de l'indice, elle est dépositaire de la présence de son modèle⁶⁷. » Autrement dit, elle est comme dépositaire de « "l'être présent dans l'absence"⁶⁸, c'est-à-dire (du) cadavre⁶⁹. » C'est donc en partiellement que l'image argentique contient le référent, c'est-à-dire tout en signalant son absence, puisque le référent s'en est nécessairement retiré. Par sa dimension chimique, elle opère une véritable alchimie et se fait le lieu du va-et-vient d'une présence et d'une absence, dans un battement quasi-organique. C'est pourquoi, selon Sylvie Merzeau, la photographie (argentique) est « l'émanation lumineuse, l'empreinte physique du corps qui s'est retiré dans l'absence et qui revient toucher le sujet à travers l'intolérable platitude de sa surface⁷⁰. » Cette présence-absence est tout spécialement manifeste dans le cas des images

65 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 203

66 P. Quéau, cité par S. Vial, *Op. Cit.*, p. 238

67 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 23

68 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 1978, p. 351., cité par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 188

69 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 188

70 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 208

argentiques issues d'un contact direct ou consécutives à un geste apparent sur le support, tels les photogrammes de Man Ray ou les brûlages de Raoul Ubac tels que la *Nébuleuse* (1939). Ce dernier, par des gestes dotés d'une certaine violence, vient faire naître des formes qui renvoient directement à ces gestes, au contact du feu sur le support et par-là, à la présence qui s'est retirée. C'est ainsi que selon Sylvie Merzeau, les photographies des surréalistes « relèvent tous d'une même indexation d'un surréel venant trouer les apparences⁷¹. » On peut en cela penser également aux *Peintures de feu* (1961) ou aux *Anthropométries* (1960) d'Yves Klein, proches de la technique photographique, en ce sens que le modèle est venu apposer son empreinte sur la surface, puis s'en est retiré. Dans le cas des *Peintures de feu*, c'est avec le lance-flammes que Klein opère comme une révélation de cette empreinte, à la manière du temps de révélation nécessaire à toute apparition d'une image argentique. Bien que le contact se fasse généralement, dans l'image argentique, par le biais du mi-lieu lumineux, ce type de photographie atteste donc toujours de manière irréfutable d'une présence qui s'est retirée.

C'est de manière paradoxale que mes *Empreintes mobiles* attestent de cette présence : en effet, il s'agit d'un contact au sens strict sur un photosensible, d'un objet qui s'est retiré. L'image témoigne donc d'une présence-absence au même titre que toute image argentique. Néanmoins, c'est la luminosité issue d'une image numérique qu'elle a captée de manière à l'inscrire dans sa matière, puisque l'objet posé sur le support photosensible est en réalité un smartphone allumé : c'est l'écran et l'image qu'il manifeste qui ont donc été ici comme fossilisés par la planche-contact. L'image immatérielle a été imprimée et comme emprisonnée au cœur de la matière, ce qui peut être une manière de les retenir. De plus, l'image présente comme un fossile d'un objet qui s'inscrit pleinement dans le jeu d'une obsolescence programmée, et qui viendra sans doute rejoindre le cimetière d'objets de communication et de prises de vue qui ne servent plus, du fait des innovations technologiques incessantes – phénomène qui est décuplé depuis l'apparition du numérique. Le paradoxe relève également, dans ce travail, d'un processus de traduction inversé : les contacts réalisés opèrent à leur tour une traduction photosensible de l'image virtuelle (donc déjà traduite) présente sur l'écran tactile du téléphone. La notion de contact est ici importante puisque la matière photosensible n'est mise en action que par un contact lumineux, quand l'écran du téléphone ne s'active que de manière tactile.

71 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 169-170.

I. 3. AURA – PRÉSENCE-ABSENCE

L'image argentique comme index pointant vers l'inaccessible présence

Selon Sylvie Merzeau, la trace « sublime la matière en signe et diffère d'elle-même vers une origine⁷². » Par son indicialité, elle relève en effet d'une scripturation potentielle en renvoyant à autre chose qu'elle-même. Pourtant, c'est également en tant que trace qu'elle déborde toujours ce statut de signe : le fait d'être une empreinte renvoie avant tout au *ça-a-été* barthien qui, avant de pointer vers une histoire passée, un récit conceptualisable, renvoie d'abord à l'*Intraitable* évoqué par Roland Barthes – une présence singulière et irréductible à un quelconque discours, en tant qu'elle a eu lieu dans un *hic et nunc* passé et qui ne peut jamais être encerclée par le langage. Il s'agit avant tout ici d'une incarnation : loin de s'inscrire dans une logique mimétique qui copierait le référent à distance, la photographie argentique s'inscrit dans une logique de fusion grâce à la membrane lumineuse qui rend possible son apparition. Si les photographies argentiques semblent au premier abord se conformer à leur référent par le biais d'une ressemblance à celui-ci, elles sont d'abord issues d'un contact physique avec la réalité photographiée. « Derrière le conformisme analogique de ces nouvelles images, perce l'irréductible altérité de l'indiciel, face intraitable du photographique [...]. Le geste de renvoi qui connecte l'indice à l'objet n'est pas celui du mimétisme mais celui d'une sédimentation, dont les effets d'incarnation l'emportent sur la similitude des apparences⁷³. » C'est en cela que pour Sylvie Merzeau, « l'indice est signe d'incarnation⁷⁴. » L'absence y est comme présentifiée, ce qui lui confère une grande aura phénoménologique, une force indicielle : c'est en effet par cette présence qui a eu lieu de manière irréfutable que la photographie argentique est comme habitée par un invisible lumineux dont elle se fait le site, invisible qui logerait au cœur même de la matière photosensible. Cet invisible lumineux lui confère une aura qui ne peut être niée, malgré la crainte benjaminienne de la perte de l'aura, par l'essence reproductible de la photographie : même si l'on peut faire de multiples tirages, chacun de ces tirages restera unique, alors que l'on peut dupliquer à l'infini, de manière apparemment identique, un fichier-image numérique : ce dernier, en effet, ne se constitue que d'une série chiffrée qui peut être dupliquée sans différenciation. L'aura, « unique

⁷² *Ibid.*, p. 189

⁷³ *Ibid.*, p. 8

⁷⁴ *Ibid.*, p. 171

apparition d'un lointain, si proche soit-il⁷⁵ », est explicitée par Yves Cusset comme « cette manière de se tenir dans le retrait de l'inappropriable comme de faire apparaître dans le plus proche une distance infinie⁷⁶. » De ce fait, elle déborde la pure surface offerte au regard, ce qui l'apparente à l'écran biface idéographique décrit par Stéphanie Katz, puisqu'elle se nourrit de l'absence en tendant vers l'inaccessible présence.

On pourrait mettre en résonance l'inaccessible présence pointée par l'image argentique avec le mythe d'Orphée. Ce dernier, voulant faire revenir Eurydice à la vie, s'en va explorer le séjour des ombres pour aller la chercher. Cette requête est acceptée à la condition qu'il ne se retourne pas pour contempler Eurydice avant d'avoir atteint la surface de la terre. Or, « ils touchaient au bord, lorsque, craignant qu'Eurydice ne lui échappe et impatient de la voir, son amoureux époux tourne les yeux et aussitôt elle est entraînée en arrière [...] ; l'infortuné ne saisit que l'air impalpable [...] et elle retourne à l'abîme d'où elle sortait⁷⁷. » Maurice Blanchot compare l'histoire d'Orphée à une lutte du jour et de la nuit :

« Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. [...] Mais [...] l'exigence ultime de son mouvement, [...] (c'est) que quelqu'un se tienne en face de ce « point », en saisisse l'essence, là où cette essence apparaît, où elle est essentielle et essentiellement apparence : au cœur de la nuit. [...] La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'oeuvre. [...] Eurydice se retourne en ombre [...]. Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure, [...] qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, [...] non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort. [...] Regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît⁷⁸. »

De la même manière, on peut considérer que l'argentique naît d'une lutte de l'ombre et de la lumière, qui pointe vers l'inaccessible présence, tout en la dissimulant en

75 Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie » in *Etudes photographiques*, n°1, Société française de la photographie, Paris, novembre 1996, p.20.

76 Yves Cusset, « L'absurde et le sublime », in *Traces du sacré, Op. Cit.*, p. 264-265

77 Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 320-322

78 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, cité dans « Les mythes grecs, pourquoi on n'y échappe pas », *Philosophie Magazine*, hors-série n° 19, Été 2013

tant qu'elle la présentifie comme absente. Marc Donnadiou, dans son texte « À l'aveugle », évoque en ces termes de lutte : la démarche de Dove Allouche qui traite par le dessin de questionnements profondément liés à l'image argentique :

« Si le soleil lui-même se désintégrait, sa destruction ne nous serait perceptible que 8 minutes plus tard ; 8 minutes entre mort et vie, entre disparition effective de l'un et anéantissement inéluctable de l'autre, notre vie terrestre. [...] Nous sommes presque les spectateurs abasourdis, les sujets hébétés, de nos propres facultés sensibles à percevoir le monde et ses mystères. [...] Aussi ai-je souvent pensé que le projet artistique de Dove Allouche était entièrement contenu dans ces 8 dernières minutes de jour paradoxal avant la nuit de toutes les nuits, et surtout dans cette fraction de seconde où le jour continuerait à nous éblouir, à nous aveugler, avant même de nous plonger définitivement dans des ténèbres que nous ne pouvons à peine formuler, imaginer, penser⁷⁹. »

Marc Donnadiou montre bien ici la tension inhérente non seulement à la démarche de Dove Allouche, mais également au processus argentique en général. Rappelant que tous les efforts de Nicéphore Niépce, lors de ses premières tentatives, s'attachent à fixer l'image – qui, avant la découverte des effets du bitume de Judée, disparaît aussitôt apparue – Donnadiou qualifie ainsi la première photographie fixée, notamment la vue réalisée en 1827 représentant un paysage de Saint-Loup-de-Varenne, après un temps de pose d'une durée de huit heures :

« Si cette photographie séminale est bien entendu en noir et blanc, le lumineux y a surtout à faire avec l'obscur, le clair avec le sombre, le haut avec le bas, l'au-delà du ciel, dans ses distances les plus reculées, avec l'en-deçà terrestre, dans ses dimensions les plus symboliques et spirituelles. [...] Plutôt qu'à partir de cette pétrification du temps, on définira bien plus la photographie à partir de ces blocs de temps fugitifs – 8 heures –, ces instants lumineux de la vie – 8 minutes –, ces moments de grâce infinie – avant la

⁷⁹ Marc Donnadiou, « À l'aveugle », in *Dove Allouche, Le soleil sous la mer*, livre publié à l'occasion des deux expositions réalisées par Dove Allouche au FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, du 15 octobre au 30 décembre 2011, et au LaM, Villeneuve d'Ascq, du 27 octobre 2011 au 22 janvier 2012, co-édition FRAC Auvergne et LaM, Villeneuve d'Ascq, 2011, p. 25

chute – sinon la mort – des êtres, des choses et des astres. Aussi un Roland Barthes suggère-t-il que celle-ci est tout entière dans « ce qui a été », et non pas dans « ce qui n'est plus », ou même dans « ce qui demeure pour l'éternité » ; son pouvoir de convocation est ainsi supérieur à son pouvoir d'évocation ou de représentation⁸⁰. »

Les termes de la lutte sont donc prégnants dans cette conception de l'image argentique : c'est le fait qu'elle capte des « moments de grâce infinie – avant la chute – sinon la mort – des êtres, des choses et des astres » qui donne lieu à cette *présence-absence* si forte et énigmatique. La lutte qui se joue en elle du fait de sa nature indicielle confère à la photographie argentique un véritable pouvoir de convocation. Cette présence affleure à la surface, sans jamais émerger totalement, donnant ainsi à l'image argentique sa profondeur. Ainsi peut-on affirmer que l'image de nature indicielle ne se réduit jamais à une pure surface.

L'image numérique comme icône ou simulation informatique

À l'inverse, plutôt que de prélever un flux énergétique et de pointer, comme dans la logique de l'index, vers « l'inaccessible présence », l'image numérique issue d'une captation du réel en donne un duplicata que l'on pourrait apparenter à un logo vidé de la substance de ce qu'il représente. Le *lien ombilical* est rompu par l'opération de traduction des images et les appareils numériques font naître les images en obéissant désormais à une logique mimétique qui peut produire des copies en séries infinies. Cette rupture pourrait amener à une perte de la transcendance – au sens de Debray – puisque l'image ne renvoie dès lors plus directement à l'en-dehors qui l'a fait naître. En cela, on pourrait presque voir l'avancée technologique que représente l'avènement du numérique comme une concrétisation de ce que pointe Yves Cusset par rapport aux effets de la Seconde Guerre Mondiale :

« La vision n'est-elle pas définitivement abîmée [...] ? Par quel chemin peut-elle encore être emmenée au-delà du subjectif et du simplement matériel, en direction de la transcendance ? [...] L'esprit quitte l'oeil, [...] on ne sait plus ce qu'on peut encore donner à voir. L'oeil peut bien enregistrer la catastrophe,

80 *Ibid.*, p. 26-27

mais il ne voit plus vraiment, sa vision ne perce plus [...]. Ce qui frappe au lendemain de la guerre, c'est [...] ce regard infiniment vide qui n'est plus que regard renvoyé à lui-même, qui ne voit plus rien, qui n'est plus le véhicule d'aucune vision sans pour autant être aucunement aveugle. Regard nu et hagard, regard sans vision que nous voyons sans qu'il nous voie⁸¹. »

Par ces propos, Yves Cusset se demande si notre siècle doit faire face à un « impossible sauvetage de l'aura », et si l'on doit abandonner toute prétention à percevoir le visible. Selon lui, « on passe du sacré, au sens du transcendant ou de l'énergie spirituelle qui perce dans l'oeuvre, au sacer – sens romain et originel du sacré selon le philosophe italien Giorgio Agamben –, qui désigne la vie dans l'état extrême et exceptionnel de nudité qui la rend inaccessible à toute norme⁸². » Selon Agamben, justement, il est possible de percevoir le visible, mais à travers les ténèbres, l'obscurité, en échappant à l'éblouissement du monde moderne du présent, ce qui peut nous rendre alors véritablement contemporain : « Percevoir dans l'obscurité du présent cette lumière qui cherche à nous rejoindre et qui ne le peut pas, c'est cela, être contemporains. [...] Il est, dans le temps chronologique, quelque chose qui le travaille de l'intérieur et le transforme. Et cette urgence, c'est l'inactualité, l'anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un « trop tôt » qui est aussi un « trop tard », d'un « déjà » qui est aussi un « pas encore »⁸³. »

L'image argentique et son rapport à la mort

« La mort est d'abord une image, et elle reste une image⁸⁴ », dit Bachelard. La présence-absence qui emplît mystérieusement toute image argentique lui confère un lien tout particulier avec la mort : ces photographies sont comme des « *bouches d'ombre*, traces visibles d'une présence occulte qui transcende l'existence, [...] fragments d'un monde hanté par l'absence⁸⁵. » Le médium photographique se fait le site de l'invisible, en lui conférant une sorte de visibilité latente : le visible que l'image argentique présente est comme irrigué par une esthétique du translucide, tout investi qu'il est par le trouble

81 Y. Cusset, in *Traces du sacré*, *Op. Cit.*, p. 261-262

82 Y. Cusset, in *Traces du Sacré*, *Op. Cit.*, p. 263

83 G. Agamben, *Op. Cit.*, p. 24-26

84 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 312

85 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 135

indiciel de la trace. Cette esthétique est d'autant plus marquée dans les images originales que constituent les négatifs : leur négativité vient auréoler d'une manière énigmatique et diffuse ces images de petite taille, hantées par des formes blanches translucides et fantomatiques. Selon Philippe-Alain Michaud, qui évoque le travail de Dove Allouche et notamment sa série *Les Fumeurs noirs* (2009-2011), « le négatif révèle ce que le positif ne donnait pas à voir : l'inversion des propriétés entre le + et le – rend visible ce qui était resté latent dans l'image, et transforme le dessin en tracé des ombres, ce que les Grecs nommaient *skiagraphia*^{86.87} » Ces caractéristiques ajoutent encore à l'aura qui émane de leur unicité. Le cas des plaques de verre stéréoscopiques est sur ce point particulièrement fascinant : le verre leur confère une épaisseur et une matérialité qui s'impose au regard – voire au toucher – en le subjuguant par des reflets et une chimie apparente. C'est pourquoi la trouvaille de telles plaques stéréoscopiques a constitué un moment important de la présente recherche : les quelques boîtes trouvées semblent habitées par des revenants immortalisés, conservés et ensevelis dans ces petits cercueils de carton. Retrouvés, contemplés à nouveau à la lumière, ces revenants ayant déposé leur empreinte sur le verre nous dévoilent à nouveau leur *ça-a-été*. C'est ainsi que mon travail *Vestiges (ronds de sel)* (2014) cherche à rendre hommage à ces images fantômes en les sacralisant par une taille imposante et une disposition en triptyque. La matérialité de l'image et ses accidents se fait très manifeste dans cet agrandissement, tout en venant camoufler, pour mieux les révéler par endroits, les revenants anonymes inscrits sur les empreintes lumineuses : ces apparitions des figurants se tiennent dans une tension presque dialectique entre présence et absence qui les rend tantôt insaisissables, tantôt envahissants par leur dimension spectrale.

Cette présence-absence qui emplit l'image argentique la rapproche de l'image dans son sens primitif, indiquant ainsi qu'elle a partie liée avec la mort. En effet, Régis Debray rappelle que le terme d'image vient du latin *Imago* qui désigne le moulage en cire du visage des morts, que le magistrat portait aux funérailles et qu'il plaçait chez lui dans les niches de l'atrium. En outre, il rappelle qu'*Idole* vient d'*eidôlon*, qui signifie d'abord « fantôme des morts », « spectre », et seulement après « image », « portrait » : « L'*eidôlon* archaïque désigne l'âme du mort qui s'envole du cadavre sous la forme d'une

86 Philippe-Alain Michaud, « Point de vue », in Dove Allouche, *Le soleil sous la mer*, Op. Cit., p. 6

87 Selon Plinie, c'est à Lysippe que revient d'avoir inventé la skiagraphie, c'est-à-dire le modelé en peinture : plutôt que de les représenter tels qu'ils sont (de profil), la skiagraphie permet de représenter les volumes « tels qu'ils sont vus. » (de trois-quarts). Plinie, *Histoire naturelle*, XXXIV, 65, éd. et trad. J. H. Le Bonniec, Paris, Les Belles-Lettres, 1984

ombre insaisissable, son double, dont la nature ténue mais encore corporelle facilite la figuration plastique. L'image est l'ombre, et ombre est le nom commun du double⁸⁸. » C'est ainsi que Debray peut affirmer que l'image primitive est comme le « substitut vivant du mort⁸⁹ » : « Représenter, c'est rendre présent l'absent. Ce n'est donc pas seulement évoquer mais remplacer. [...] Image est fille de Nostalgie⁹⁰. » Pour Jean-Pierre Vernant également, le mot *eidôlon* a ainsi trois acceptions concomitantes : « image du rêve (*onar*), apparition suscité par un Dieu (*phasma*), fantôme d'un défunt (*psyché*)⁹¹. » On peut d'ailleurs se rappeler que la matérialité même du procédé argentique à ses débuts semble le rapprocher de la mort et de la disparition : le médium photographique utilise en effet comme matériau l'asphalte, qui possède un autre nom, plus ancien, celui de « bitume de Judée », qui était utilisé comme un procédé de momification par les Égyptiens dans l'Antiquité. Cette matière était alors récupérée à la surface de la mer Morte, mer qui possède justement le nom de lac Asphaltite en grec. Cette caractéristique amène Marc Donnadiou à considérer que l'image argentique « cette image devrait-elle être qualifiée au sens propre du terme de premier « paysage mort » – ou sauvegardé pour l'éternité – puisque c'est par les qualités de pérennité absolue du bitume de Judée qu'elle peut accéder au statut de photographie ; cette dernière ne saurait donc exister, comme la momification des corps, que par sa stabilité parfaite et définitive⁹². »

L'image argentique, en tant que tracé des ombres, *skiagraphia* issue d'une empreinte lumineuse, semble donc plus que toute autre correspondre à la définition des images archaïques rappelée par Debray. Ces images sont à la fois archaïques et modernes, si l'on se réfère à Agamben : « La clé du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique. [...] C'est comme si cette invisible lumière qu'est l'obscurité du présent projetait son ombre sur le passé tandis que celui-ci, frappé par ce faisceau d'ombre, acquerrait la capacité de répondre aux ténèbres du moment⁹³. » C'est ainsi que, de par leur rapport à la mort, les images argentiques semblent avoir une capacité à résister, dont semblent dénuées les images numériques. Pour développer cette idée, il peut être intéressant de s'appuyer sur l'opposition établie par Régis Debray entre les images entendues au sens archaïque – celles qui ont partie liée avec la mort et qui, de ce fait,

88 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Op. Cit., p. 28

89 *Ibid.*, p. 30

90 *Ibid.*, p. 49-50

91 J.-P. Vernant, « Naissance d'images », in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979, p. 110

92 Marc Donnadiou, « À l'aveugle », Op. Cit., p. 26-27

93 G. Agamben, Op. Cit., p. 35-39

peuvent paradoxalement rester modernes – et les images automates, catégorie à laquelle pourraient appartenir les images numériques :

« [La mort], cette nappe souterraine qui relie du dedans, par en bas, les civilisations et les époques les plus éloignées les unes des autres, nous rend en un sens contemporains de toutes les images inventées par un mortel, car chacune d'elles mystérieusement, échappe à son espace et à son temps. [...] C'est donc à raison de son archaïsme qu'une image peut rester moderne. À l'inverse, parce qu'elles font abstraction des corps et de la peur, les images automates, exaltées comme « nouvelles » et qui, hélas pour elles, le sont sans doute, auront peut-être plus de / mal à rester. À consister. À résister (à l'obsolescence de leurs techniques de fabrication). [...] Parlant pour leur temps, mais pour rien d'autre, et emportées avec le flot audiovisuel, elles échoueraient en quelque sorte à *devenir anachroniques*, privilège auquel accèdent les images que nous disons d'art parce qu'elles nous communiquent l'immémorial tremblement (ou la saveur de notre perte que le cerveau « reptilien » garde en mémoire. Arrêt sur image donc, arrêt du temps valable de tout temps. [...] Chaque culture procède à la suspension du flux⁹⁴. »

L'expérience barthésienne de la *Photographie du Jardin d'Hiver*, qui pourrait être l'archétype de la photographie pour Roland Barthes, se base d'ailleurs sur une impression de résurrection : en tant qu'empreinte, cette photographie déborde son simple statut d'image en tant qu'elle est une « émanation physique de l'être disparu⁹⁵. » Barthes affirme au sujet de cette photographie, qui devient son archétype : « Elle n'existe que pour moi. [...] En elle, pour vous, aucune blessure⁹⁶. » La blessure de la disparition se présente comme une déchirure qui ouvre une brèche vers la *présence-absence* de l'être photographié et désormais disparu. On pourrait ainsi comparer la photographie argentique à une thanatographie : émanant toujours de ce qui a été, empreinte physique du corps qui s'est retiré dans l'absence, il s'agirait d'une image qui déborde, donc d'image archaïque au sens de Debray – empli de sacré. Leur rapport à la mort leur confère dès lors une aura phénoménologique très forte. À l'inverse, dénuées de toute présence indiciaire, les photographies numériques ne seraient pas des *Photographies* au sens barthien, mais de

94 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, pp. 53-54

95 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 203

96 R. Barthes, *La chambre claire*, *Op. Cit.*, p. 115

simples images. Malgré tout, ce rapport à la mort n'est-il pas le lot de toute image, et donc, également, des images numériques ? Ces dernières, malgré leur tendance à la désacralisation, ne permettent-elles pas, elles aussi, d'ouvrir des interstices de perplexité, des brèches d'imprévu ?

II – RÉSIDUS

Rapport aux restes : *Le numérique bouleverse-t-il notre rapport au temps, à la mémoire et à la connaissance ?*

II. 1. ÈRE DU VISUEL

À l'heure du système technique numérique, la séduction des images liée à leur prolifération et à l'instantanéité de leur circulation, semble décuplée : la circulation des images donne lieu à un flux incessant, faisant cohabiter fragmentation et de instantanéité, qui se radicalise encore avec l'apparition des smartphones et tablettes numériques. Tout contemporain de ce système devient la proie d'un « spectacle continu et confus, dont la seule unité est celle de la simultanéité⁹⁷ », dans un « morcellement du monde visible⁹⁸ » : nous sommes soumis au culte de l'instant, de l'immédiateté. Ainsi convient-il de se demander si le numérique ne fait qu'accentuer la menace pointée par Walter Benjamin ou si le numérique le transforme littéralement, en engendrant un nouveau paradigme. Dans ce contexte lié au numérique, l'écart libérateur vis-à-vis des images est-il encore possible ou les spectateurs sont-ils nécessairement engloutis par la masse d'informations visuelles qui circulent en nombre infini – cette masse se faisant dès lors ingérable – ? Pour Marie-Josée Mondzain, les mythes et les légendes de l'Antiquité, de la Méduse à l'histoire de Narcisse, disent une même chose : « L'image nous regarde et peut nous engloutir. Ne faire qu'un avec ce qu'on voit est mortel et ce qui sauve, c'est toujours la production d'un écart libérateur⁹⁹. » Cet écart est rendu possible par la prise de conscience que « toute image est image d'un autre¹⁰⁰ », qui lui est « étranger, substantiellement¹⁰¹ » ; il « creuse un abîme infranchissable avec l'incorporation d'une présence substantielle et fatale¹⁰². » Ainsi, comme de nombreux mythes antiques, « l'histoire de Narcisse nous parle de la violence d'un reflet qui tue¹⁰³ ». L'objet de cette partie consistera à comprendre si l'image numérique renvoie de tels reflets. Soumis à une perception désormais kaléidoscopique, notre regard est-il désormais dévoré par les images-flux ?

97 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 173

98 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 175

99 M.J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, *Op. Cit.*, pp. 32-33

100 *Ibid.*, p. 33

101 *Ibid.*, p. 33

102 *Ibid.*, p. 34

103 M.J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, *Op. Cit.*, pp. 32-33

Du visible et du visuel dans la vidéosphère

Alors que la technique argentique et les comportements qu'elle induit semblent encore liés à l'économie scripturaire, le numérique nous fait entrer de plein pied dans la vidéosphère : la prolifération des données, que les nouveaux supports seraient à même de stocker à l'infini, donne lieu à une véritable asphyxie documentaire. À l'ère du visuel, on vit dans le bruit permanent des informations croisées et démultipliées par l'émergence du web. Cette prolifération crée un éblouissement, en ce sens qu'elle neutralise les images par leur quantité débordante : banalisées, car innombrables et donc perdant leur caractère précieux, la surabondance des images donne lieu à une sensation kaléidoscopique, un effet de surface miroitante et par là-même à un « morne moutonnement du visuel, ce qui reste au regard trop protégé, quand le squelette et le putride, le fétide et l'ombreux disparaissent du salubre horizon quotidien¹⁰⁴ ». Plus rien n'est susceptible d'informer cette « perception confuse, multiple et simultanée du monde¹⁰⁵. »

Le terme de « visuel » comporte pour Debray un sens bien particulier, qui peut être opposé au mot « visible » : « Jusqu'à ce matin les sociétés étaient réellement composées de plus de morts que de vivants. Pendant les millénaires, le lointain et le révolu ont débordé, cerné, menacé le champ optique – et c'est le caché qui donnait au montré sa valeur. Le proche et visible n'étaient aux yeux de nos ancêtres qu'un archipel de l'invisible¹⁰⁶. » Rappelant que *magie* et *image* possèdent les mêmes lettres dans un ordre différent, Debray formule une équation entre les deux termes : « Un tenace halo de magie baigne nos traditions d'images¹⁰⁷. » Cette équation n'est valable que pour les images au sens archaïque, celles qui présentent du visible. Emplies d'une présence-absence, on peut considérer que les images argentiques sont donc des images au sens archaïque. Il en va tout autrement pour les images qui ne présentent que du visuel. En effet, à l'opposé du visible – manifestation de l'invisible –, se situe le visuel – *éclat optique sans consistance* – : « Enlevez les squelettes de la vue, que reste-t-il à l'oeil ? Un flux d'images, sans enjeu ni conséquence, que nous nommerons « visuel ». Pouvant être apparentée à une image-flux, on peut penser que l'image numérique présente justement du visuel, car la puissance

104 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, p. 47

105 Titre d'une interview de Claude Simon par J. Piatier, *Le Monde des livres*, 26 avril 1967, cité par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 179

106 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, p. 41

107 *Ibid.*, p. 43-44

de la technique semble l'emporter en elle : cette image, plutôt que de pointer vers l'invisible – la mort, notamment – n'est plus que médiatique : « Moins l'image est médiumnique, plus elle se fait médiatique. [...] Moins l'image signifie, plus elle se veut langage¹⁰⁸. » Or, l'image numérique est avant tout un langage puisqu'elle est issue d'une traduction mathématique. Pur langage, le message numérique parvient à nous simplifié à l'extrême. Face à la « surdité engendrée par la masse d'informations reçues », Jean de Loisy interpelle et réaffirme d'ailleurs l'urgence « de dissoudre le brouillard qui s'est interposé entre nous et le monde [...], de parvenir à dire le monde et nous-mêmes alors que la réalité est dissimulée, infiniment pixelisée, rendue invisible par l'éblouissement photonique, disparue dans sa surexposition fatale [...], d'apporter en un monde qui chancelle la trace du sacré ultime sur la terre, la gr ce précaire du réel, la gr ce fragile de l'homme¹⁰⁹ ». De même que, selon lui, « l'artiste atteste du réel au cœur du vide¹¹⁰ », la photographie argentique pourrait, face au débordement d'images numériques, attester elle aussi du réel au cœur du vide, trace nostalgique et résistante d'une ontophanie d'un autre temps et d'un autre système technique. On peut penser à cet égard au succès que le Polaroid connaît à nouveau aujourd'hui, jusqu'à amener à la création d'applications numériques spéciales visant à donner aux images numériques le même effet. L'analyse de Régis Debray peut d'ailleurs être appliquée à la révolution opérée par l'avènement du numérique :

« Tant que la panique est plus forte que le moyen technique, nous avons la magie, et sa projection visible, l'idole. [...] Depuis que nous nous sommes annexé le monde – au point d'en fabriquer autant que nous voulons, avec l'image de synthèse, nous voil  libérés des tâches de subsistance [...]. Prêts pour le narcissisme sans fin [...] Le « visuel » commence lorsque nous avons acquis assez de pouvoirs sur l'espace, le temps et les corps pour ne plus en redouter la transcendance. Lorsqu'on peut jouer avec nos perceptions sans crainte des arrière-mondes. [...] La situation de sécurité diminue l'ombre portée de la mort sur la vie et donc le besoin d'intercesseur¹¹¹. »

En est témoin le fait que l'image soit désormais inscrite à la rubrique culture : elle

108 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, p. 86

109 Jean de Loisy, « Face à ce qui se dérobe », in *Traces du Sacré*, *Op. Cit.*, p. 28

110 *Ibidem*

111 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, p. 48-49

ne sauve plus, ne transmet plus, ne manifeste plus. Elle n'est qu'un objet parmi d'autres, et non plus miracle entendu au sens de « pérennité du précaire¹¹² », puisqu'elle ne fixe plus le précaire dans une présence-absence : « Il y a sacré, à nos yeux, partout où *l'image s'ouvre à autre chose qu'elle-même*. L'image comme déni de l'autre, et jusque de la réalité apparaît en force avec cette ère du « visuel » qui a désacralisé l'image en faisant semblant de la consacrer¹¹³. » La surabondance est en effet telle, dans le cas du numérique, qu'elle se fait « cannibale du visible¹¹⁴ » pour le transformer en visuel, à l'image du *Catoblépas*, animal antique qui se dévorait lui-même. Pourtant, l'utilisation des images numériques semble malgré tout soumise à une angoisse du précaire : « On ne prend jamais tant de photos ou de films que de ce qu'on sait menacé de disparition [...]. Avec l'anxiété du sursitaire grandit la fureur documentaire¹¹⁵. » À ce sujet, le numérique donne donc lieu à un véritable paradoxe. En effet, on n'a jamais pris tant de photographies que depuis l'apparition des appareils numériques compacts et surtout des smartphones. Mais cette pratique est à double tranchant puisque nos images, perdues dans la multiplicité, sont dès lors comme jetées aux oubliettes dès leur conception : elles deviennent des biens consommables parmi tant d'autres. Cette dynamique semble toucher de la même manière toute notre époque, ainsi que l'indique Yves Cusset en évoquant la « surcharge de la culture de masse ou de l'industrie culturelle, dont les objets ne sont plus destinés à la vision mais à la consommation, et qui abolit la distance entre nous et l'objet, celle requise pour laisser être l'objet qui se présente à nous dans son simple apparaître, cette distance qui fait, à en croire Hannah Arendt, la condition même de la culture¹¹⁶. »

Conservation et perte de mémoire

Ce paradoxe indique la nécessité de faire retour sur les pratiques qui sont faites par les amateurs de ces photographies, au-delà de la simple compréhension de l'ontologie de ces images. Visible et visuel, argentique et numérique entraînent en effet deux types de comportements très différents. Alors que les photographies se conservent dans des boîtes, des albums, à travers une démarche de conservation qui est de l'ordre de l'intime et de la patience, et que ces images sont précieuses et cachées au regard du tout-venant, les

112 *Ibid.*, p. 52

113 *Ibid.*, p. 83

114 *Ibid.*, p. 91

115 *Ibid.*, p. 35

116 Yves Cusset, « L'absurde et le sublime, in *Traces du Sacré, Op. Cit.*, p. 264

images numériques connaissent une véritable surexposition et leur quantité se démultiplie. On peut à ce sujet se rappeler tous les efforts de Nicéphore Niepce, aux débuts de l'argentique, tournés vers la volonté de conserver, fixer les images obtenues : lors de ses toutes premières tentatives, en effet, toute image « qu'il réussit à obtenir sur une feuille de papier recouverte de sels d'argent disparaît aussitôt apparue, les propriétés d'assombrissement de l'argent à la lumière poursuivant inéluctablement leur action jusqu'au noir le plus profond¹¹⁷. » Chacune de ces premières images – qu'il nomme « rétines » – est précieuse et mérite d'être fixée, conservée. L'heure de l'argentique reste celle du rare, du précieux, du conservé avec soin, alors même que les évolutions de l'argentique donnent accès à la prise de vue à quiconque. Au cours du XX^{ème} siècle, les appareils portables se généralisent. Dès lors, les existences individuelles sont enregistrées et conservées comme de précieuses reliques au creux des objets familiers. Anne-Marie Garat, dans *Photos de famille*, affirme ainsi : « L'ordre familial et social s'embaume dans les pages, dans les boîtes à chaussures, à biscuits, petits conservatoires où s'édifie la mémoire commune¹¹⁸. » Ainsi, malgré la généralisation de l'accès à l'image argentique, les images donnent encore lieu à des temples, mausolées prévus pour leur contemplation. On classe nos photographies argentiques dans des boîtes, des albums, au creux des livres ou dans les recoins des endroits familiers ; on possède un rapport intime avec elles ; chaque pellicule est chère, rare, et cet investissement est conscientisé par l'amateur-photographe, qui conservera même les photographies « ratées », habitées par le flou, voilées, sombres... ; des dates et des commentaires personnels sont inscrits au dos, bientôt remplacés par des données informatiques et automatiquement produites par les appareils qui les classent par une froide accumulation, bien souvent automatique dans des « dossiers » immatériels. .

Les pellicules perdues et retrouvées de certaines expéditions peuvent d'ailleurs constituer la métaphore de cette résistance des images argentiques. Ces pellicules trouvées constituent un trésor inestimable, alors qu'à l'heure du numérique, ces images auraient sans doute été transmises instantanément et diffusées par le réseau : par-là, elles auraient été apparemment conservées mais elles auraient en réalité été « perdues » pour les mémoires presque le jour d'après, parmi la masse inquantifiable d'images produites le même jour. L'exemple le plus parlant sur ce point est celui de la commercialisation du

117 Marc Donnadiou, « À l'aveugle », in Dove Allouche, *Le soleil sous la mer*, Op. Cit., p. 26

118 Anne-Marie Garat, *Photos de famille, un roman de l'album*, Nice, Actes Sud, 2011, p. 24.

*Narrative Clip*¹¹⁹ : cet appareil très compact possède la caractéristique de pouvoir prendre des photographies automatiquement de chaque instant vécu, en triant instantanément ces images dans la base de données interne de l'appareil. Bien qu'un classement soit effectué de manière très ordonné par la machine elle-même, on ne jettera qu'un coup d'oeil distrait à cette accumulation visuelle car celle-ci devient nécessairement indigeste par la quantité trop importante d'images. À l'inverse, les pellicules conservées malgré les conditions climatiques et le temps passé constituent comme des reliques précieuses, souvenirs capturés par des yeux désormais clos : « Les traces visuelles des expéditions, films et photographies, qui auront survécu au désastre feront l'objet d'un véritable récit à la manière des reliques dont la valeur est proportionnelle à la quantité de douleur qui s'est déposée en elles¹²⁰. » Ainsi Charles Rabot, chroniqueur de *L'Illustration*, décrit-il la découverte des images de l'expédition Shackleton, ayant subi des immersions en canots et un ensevelissement sous la neige et la glace de quatre mois et demi :

« Lorsque les caisses furent ouvertes à Londres, il n'y avait pas une plaque brisée ni 10 cm de film perdu. [...] Ces minces pellicules sensibilisées, on les a trouvées, dix mois après, sous une petite tente presque ensevelie dans la neige, au centre d'un grand désert blanc, à côté des corps raidis des trois héros. Hermétiquement enfermées, préservées de toute lumière, elles seules plongées dans un peu de ténèbres absolues au milieu de tant de blancheur antarctique, elles recélaient des images qu'avaient contemplées des yeux maintenant tous clos ; de la neige, un campement, un cairn¹²¹, une étoffe sacrée flottant au bout d'une hampe au souffle du blizzard. Elles contenaient, enveloppées dans leur mystérieuse émulsion, tout le souvenir qui n'était plus dans aucune mémoire. [...]. Et maintenant (ces) images [...] sont indestructibles [...]. Elles seront répandues partout, reproduites dans les journaux et les magazines du monde entier¹²². »

Images résistantes alors même que les photographes sont morts, elles deviennent d'autant plus indestructibles qu'elles sont reproduites et répandues médiatiquement. Mais elles sont avant tout indestructibles parce qu'elles constituent de véritables reliques,

119 Cf le site internet faisant la publicité de cet objet :

<http://getnarrative.com/?gclid=CNjj7abOt74CFWqWtAodEGkAEw>

120 Philippe Alain Michaud, « Frozen film frames », in *Traces du sacré, Op. Cit.*, p. 148

121 Un monticule de pierre mémorial.

122 *L'Illustration*, 24 mai 1913, cité dans *Traces du sacré, Op. Cit.*, p. 148

sauvées du désastre, ce qui leur donne leur valeur, alors même que des images numériques d'une telle expédition n'auraient répondu qu'à une autre série infinie d'images instantanément reproduite sur la toile, images évidées de leur valeur, de leur rareté, de leur unicité, de leur substance.

L'écran d'un ordinateur, d'une tablette ou d'un smartphone, à l'inverse des lieux de conservation de l'argenteuse, ne se fait pas temple de contemplation mais lieu utilitaire où se trouvent, parmi tant d'autres données, des milliers d'images s'éclipsant les unes les autres dans leur défilement. Ces nouveaux écrans, souvent tactiles, sont le lieu de l'éphémère, de l'inconsistant, du furtif. Avec un smartphone ou un petit appareil photo numérique compact, on prend des photographies dans le but de les montrer, de s'exposer. Ces appareils optiques viennent même parfois remplacer notre propre regard : ainsi voit-on régulièrement, dans un musée ou une ville, des touristes à l'oeil scotché derrière leur appareil, qui mitraillent en mode rafale plutôt que de regarder réellement les œuvres ou les monuments. L'heure du vouloir-tout-voir, tout visiter entraîne un aveuglement qui est de l'ordre de l'éblouissement. Ces images, d'une quantité innombrable, vont se perdre dans la mémoire de l'ordinateur, parmi des milliers d'autres oubliées dans les méandres d'un disque dur, ou dans la toile du web et des réseaux sociaux. Ainsi Nicolas Thély parle-t-il du web comme d'un immense réservoir d'oubli : pour lui, les images sur le web, et notamment les images de webcam, sont soumises à une « impitoyable dialectique d'apparition et de disparition¹²³ », symptomatique de la « perte de mémoire chronique du web¹²⁴. » De même, Régis Debray note que, contrairement aux images anciennes, cachées au regards des vivants, « nos réservoirs d'images, à nous modernes, s'exposent à la vue¹²⁵. » Plus rien n'est caché, secret, mystérieux, tout est montré et, dès lors, plus rien n'est visible, car l'accumulation crée la perte et l'aveuglement : lors que chaque chaque pellicule a un secret à livrer, latent, mystérieux, unique, les images numériques s'exposent et se surexposent médiatiquement dès le moment de leur création, passant furtivement par les regards sans s'installer dans les mémoires.

123 Nicolas Thély, *Vu à la webcam, essai sur la web-intimité*, Presses du réel, 2002, p. 79

124 *Ibidem*

125 R. Debray, *Vie et mort de l'image, Op. Cit.*, p. 27

Absorption et narcissisme

La vidéosphère est engorgée par le flot continu d'images dans une dynamique de séduction, ce qui peut constituer une menace d'automatisation et de désappropriation du regard. Les progrès incroyables des technologies numériques, qui miment le réel de manière de plus en plus perfectionnée et transparente – c'est-à-dire en faisant oublier la nature de support –, peuvent mener à une véritable illusion référentielle, présidant de plus en plus aux usages photographiques. Dès lors, l'écart libérateur invoqué comme nécessaire à notre rapport aux images par Marie-Josée Mondzain semble impossible. L'image numérique peut dès lors être apparentée au « reflet qui tue » renvoyé à Narcisse. C'est en ce sens que l'on peut interpréter le « vertige perceptif de la simulation¹²⁶ » engendré par les images numériques dont parle Stéphane Vial. Ce vertige est renforcé par l'interactivité à l'œuvre dans toute réalité numérique, qui provoque nécessairement une attraction, une immersion et, donc, un engloutissement : « À l'heure du système technique numérique, l'immersion est notre condition ontophanique à tous¹²⁷. » Le numérique engendrerait donc un face-à-face médusant, capable de tuer.

II. 2. VERS UN PARADIGME NUMÉRIQUE

« La photographie, c'est d'abord un prélèvement direct de réel que la chimie fait apparaître. Ça change tout¹²⁸ », explique Pascale Bonitzer. « Là réside l'ambiguïté fondamentale de la photographie : [...] ignorant l'altérité propre au réel, elle en atteste néanmoins l'ineffaçable résistance ; annulant enfin la densité de l'univers dans l'effet de surface d'une image planétaire, elle en inscrit cependant l'énigmatique opacité dans un éloge du résiduel et de la trace¹²⁹. » Puisque l'image numérique n'est pas un prélèvement direct de réel, on ne peut pas considérer qu'elle fasse, elle aussi, l'« éloge du résiduel et de la trace », qu'elle atteste, de la même manière que l'argentique, de l'« ineffaçable résistance » du réel, puisque ce dernier ne s'y imprime plus. Dès lors, se situe-t-on à l'aube d'un paradigme numérique, et ainsi, d'un nouvel espace mémoire qui engendrerait une

126 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 185

127 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 272

128 P. Bonitzer, "La Surimage", *Cahiers du cinéma*, n° 270, septembre-octobre 1976, p 30-31 (l'article de Bergala cité par Bonitzer a été publié dans le précédent numéro de la même revue et s'intitule "Le Pendule"). Citée par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 89

129 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 89

nouvelle manière d'archiver ? Sylvie Merzeau elle-même, qui étend pourtant à la photographie numérique tout son propos sur le photographique, en l'inscrivant dans la continuité du paradigme indiciaire, note qu'avec l'évanescence des inscriptions à l'oeuvre dans les nouveaux supports, « le paradigme indiciaire se trouve remis en question¹³⁰. »

Vers un nouvel espace mémoire ?

Avec l'inflation des données issues du réel, l'économie documentaire doit s'adapter au traitement de ce nouveau type de données – immatérielles, fluides et interconnectées –. La photographie argentique, auparavant matrice du paradigme indiciel, ne peut se faire également la matrice de cette nouvelle économie documentaire. Avec le numérique, en effet, le paradigme indiciel semble dépassé, et il semble que l'on ne puisse même plus parler d'économie des traces, puisque la trace n'est plus au sens propre partie prenante du médium numérique. Selon Merzeau, suite à l'apparition de la photographie argentique, « au mythe du sujet cartésien s'emparant d'un lieu propre pour y construire une pensée, se substitue celui du sujet pulsionnel désirant fixer la trace d'un réel évanescent¹³¹. » Peut-on étendre ce désir de fixer la trace d'un réel évanescent à l'économie documentaire numérique, dès lors que le médium numérique n'inscrit plus directement son empreinte dans l'image ? Sylvie Merzeau rappelle que « l'économie documentaire repose sur des opérations cognitives et techniques propres à la graphosphère¹³². » L'archivage se fait par sélection, analyse et classement hiérarchique des objets et des concepts, et requiert « l'élaboration de langages spécifiques, propres au traitement mémoriel du savoir¹³³. » Mais ce langage peut-il être encore le même dès lors que les traces, résidus ou données à conserver ne sont pas de même nature ? Étant donné la quantité gigantesque, de données numériques accumulées dont le flux ne cesse de s'accroître de manière exponentielle, il semblerait que l'on soit dans une démarche d'apparentant plus à du stockage qu'à de l'archivage. Si l'économie documentaire a déjà dû s'adapter à l'émergence du paradigme indiciel, il semble que le flux exponentiel de données ait littéralement explosé avec l'apparition du médium numérique : les données dématérialisées peuvent se démultiplier et circuler à l'infini, ce qui donne lieu à une crise encore plus manifeste des supports d'inscription traditionnels et, notamment, des supports écrits. Tout étant numérique

130 *Ibid.*, p. 232

131 *Ibid.*, p. 224

132 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 227

133 *Ibid.*, p. 228

possède en effet une capacité à être copiable, reproductible instantanément : leur nature mathématique offre une « possibilité technique effective d'engendrer instantanément un nombre potentiellement infini de copies d'un même élément¹³⁴ », alors même que le volume spatial nécessaire au stockage est de moins en moins important. Les supports de stockage doivent donc s'adapter à une nouvelle manière d'enregistrer ces données-flux innombrables : l'écrit et le papier se trouvent désormais être totalement obsolètes, puisque le numérique autorise une abondance documentaire à un degré inégalé, pouvant aller jusqu'à une asphyxie qui était impensable à l'heure du système technique mécanique. En effet, le médium numérique se caractérise par sa vitesse, son régime interconnecté, sa fluidité, son interactivité, et par la possibilité de multiplier et clôner à l'infini les données. D'où la nécessité d'augmenter la capacité de stockage, tout en permettant tout à la fois une économie de l'espace et une grande vitesse d'accès à l'information. Les nouveaux supports doivent autoriser « l'interactivité, l'accès aléatoire ou séquentiel, la mise en réseau et la simultanéité de la production et de la distribution¹³⁵ », pour s'adapter aux exigences nouvelles de la vidéosphère.

Outre ces nouvelles dimension de stockage, de reproductibilité à l'infini et de vitesse de circulation, le numérique permet une toute nouvelle fonction, celle d'annuler, de revenir en arrière, qui peut donner un sentiment de toute-puissance : alors que « l'univers physique tout entier est soumis à l'entropie, [...] le phénomène numérique introduit dans notre expérience-du-monde [...] (la) réversibilité de l'expérience. [...] Au pays de la matière calculée, il est toujours possible d'annuler¹³⁶. » D'où une véritable « secousse phénoménologique¹³⁷. » Toutes ces caractéristiques ont tendance à nous laisser penser que nous avons affaire à une matière ultra-résistante, qui ne peut disparaître, et que tout désormais peut être gardé en mémoire indéfiniment, sans altération possible.

Dématérialisation et fragilisation des traces

Paradoxalement, si la capacité des nouveaux supports à stocker et transmettre les données a été augmentée presque à l'infini et que le retour en arrière est désormais possible, démontrant par là une sorte de toute-puissance de la nouvelle économie

134 S. Vial, *Op. Cit.*, pp. 224-227

135 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 232

136 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 228-230

137 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 231

documentaire, les « traces » conservées – si l'on peut encore parler de traces – subissent en réalité une véritable fragilisation. En effet, l'objectif avoué de ces supports numériques est de privilégier la rapidité d'accès et le volume de stockage, souvent au détriment de la qualité des données conservées : les informations reçues puis sauvegardées par les appareils numériques perdent leur densité, car le chiffre est substitué à l'image. Codées mathématiquement, les images perdent donc nécessairement leur épaisseur : elles sont lissées par les calculs qui entraînent une dégradation, notamment en ce qui concerne les strates de toute image physique. Les nouveaux supports tendent, en raison de cette faculté à dématérialiser les données, « vers une évanescence des inscriptions¹³⁸. » Si Régis Debray pointe déjà ce risque au sujet des supports électroniques, cette mise en péril des traces et de leur densité est *a fortiori* vraie pour les supports numériques :

« La tendance générale, la plus ostensible, de l'évolution des supports de traces est à la dématérialisation. [...] Elle traduit et accompagne logiquement le mouvement général de désincarnation [...]. Dans les transmissions électroniques d'aujourd'hui [...], le support lui-même disparaît, confondu avec la donnée transmise. [...] L'histoire survolée des supports historiques fait assister à une sorte de lévitation en accéléré où l'on voit le léger chasser le lourd, l'amovible le fixe, le souple le raide. [...] Dématérialisation, accélération, miniaturisation des mémoires. [...] La tendance à la fragilisation des traces ne peut pas ne pas frapper l'observateur¹³⁹. »

La possibilité de revenir en arrière en un simple clic qui semble conférer au numérique une nouvelle toute-puissance, manifeste d'un autre côté la fragilité des données numériques, qui peuvent désormais être amenées à être effacées, néantisées : une fois la suppression effectuée, on ne peut plus récupérer le fichier effacé. Dans l'argentique, à l'inverse, une fois la prise de vue effectuée, l'image reste définitivement imprimée sur la pellicule, comme gravée. Même soumise à un geste violent (grattage, brûlage...), l'image est vouée à demeurer dans l'intégrité de son support matériel : des traces visibles sont laissées par ces gestes sur le support mis à mal, et même s'il est totalement détruit, il en reste toujours des résidus physiques, ne serait-ce que des cendres. Même si le support peut s'altérer sous l'effet du temps ou d'un geste destructeur, il n'est jamais néanti au

138 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 232

139 R. Debray, *Cours de médiologie générale, Op. Cit.*, p. 209-214

sens littéral : il se transforme, selon le principe énoncé depuis Anaxagore et repris par Lavoisier : « Rien ne se crée, [...] dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération ; [...] il n'y a que des changements, des modifications¹⁴⁰. »

En sus de la néantisation volontaire possible dans le numérique, ce dernier peut être toujours la proie d'un problème technique, qui peut, dans le cas du medium numérique, aboutir à des conséquences autrement plus importantes – car irréversibles – que dans le cas de l'argentique : un bug informatique, totalement imprévisible, peut donner lieu à une perte définitive des données : celles-ci s'effacent sans laisser aucune trace ; elles se sont comme désagrégées, volatilisées, cessant purement et simplement d'exister, sans s'altérer en une autre matière. À ce sujet, Stéphane Vial rappelle que l'une des caractéristiques fondamentales du phénomène numérique est sa versatilité. Selon lui, cette instabilité est dûe au fait que l'on ne peut coder sans engendrer en même temps des bugs : « Le bug est consubstantiel à la matière calculée [...] (qui) est nécessairement une matière qui achoppe, qui trébuche, qui chute. [...] Il existe, dans la matière calculée, une tendance structurelle et imprévisible au bug, [...] à l'instabilité – sans compter les anomalies issues d'actes de malveillances comme les virus ou les attaques¹⁴¹. » D'où la nécessité des sauvegardes, car là encore, l'image numérique s'avère très paradoxale : à la fois très puissante – par la capacité de stockage, la fluidité et la rapidité d'accès qu'elle permet – et très fragile, en tant qu'elle introduit une phénoménalité de l'instable.

Clonage et stockage

Pour toutes ces raisons, il semble que nous n'avons désormais plus affaire à de véritables traces, mais à un squelette décharné, au logo de la réalité, et non plus au flux qui nous permet de nous connecter au *ça-a-été*. Par leur nature, les images numériques viennent nous confronter à des simulacres de réalité, des « résidus » sans consistance aucune, des informations chiffrées et donc dénuées de chair. Les images pixellisées du numérique semblent privées de toute épaisseur temporelle et matérielle, purement médiatiques, car délestées de la magie du précaire qui habite l'argentique : elles ne sont plus que le résultat d'une traduction mathématique qui les assèche et peut donner le sentiment d'être face à des réalités glaciales. Aujourd'hui, en effet, l'angoisse du précaire ne

140 Antoine Lavoisier, cité par S. Vial, *Op. Cit.*, p. 234

141 S. Vial, *Op. Cit.*, pp. 214-215-216

semble plus avoir de prise sur notre rapport aux images, car elle est désactivée voire déracinée à la source, dès lors que tout événement est susceptible d'être enregistré – que ce soit par un smartphone, une caméra de surveillance... –, puis instantanément archivé, sans même que nous ayons à nous en occuper ou à le conscientiser : chaque instant est comme muséifié et pétrifié par les appareils de mémoire modernes. Ainsi, chaque événement est pris sur le vif et perçu sur le mode du futur antérieur. On appréhende le présent comme pour déjà l'archiver, de manière à chercher à maîtriser sa forme future dans notre mémoire, par anticipation. Les images ont perdu leur caractère unique, précieux et donc sacré. La magie du précaire n'agit plus¹⁴², puisque même ce qui périt est mitraillé en rafale : parmi la multitude d'images réalisées d'un événement, l'une d'elles au moins aura capté l'instant décisif, presque par hasard, comme dans le cas du Narrative Clip. On peut par conséquent ranger, en les y déposant parfois même automatiquement, ces images dans le disque dur, puis recommencer immédiatement une nouvelle série, sans même avoir véritablement contemplé les premières, et sans se préoccuper d'une accumulation progressive et si importante qu'elle mène nécessairement à l'aveuglement.

Malgré cela, Bruno Lussato affirme qu'à « la sécheresse de l'information chiffrée, parcellisée en chunks légers, (indéformables et froids, qui) règne dans les circuits des ordinateurs et circule dans les câbles télématiques », répond toujours une « information à chunks lourds, très synthétique, qui engage toute notre expérience (et où s'accrochent) des lambeaux d'affectivité¹⁴³. » Ainsi Sylvie Merzeau peut-elle affirmer que des « contre-poussées indicielles » sont toujours à l'oeuvre dans le numérique : « L'imaginaire réinvestit l'écran d'ordinateur, surface hypnotisante où la mémoire est vive et le temps réversible ; la déviance des connotations réenchevêtre ce que les langages codés ont mathématiquement analysés ; le corps et le regard restituent à l'intuition les accès téléguidés aux informations¹⁴⁴. » Ainsi, c'est peut-être du côté de l'utilisateur que peut s'opérer une réincarnation de son rapport aux images. De plus, un système technique ne remplace jamais purement et simplement un autre : les systèmes se contaminent et ceux du passé font souvent retour, en émergeant à la surface du nouveau système de manière

142 Pourtant, Nicolas Thély affirme que la webcam, outil numérique par excellence, est un piètre outil de surveillance miné d'ellipses, dont l'image possède un caractère précaire. Mais lorsqu'il évoque ce « *caractère précaire de l'image* » de webcam de base, il se base sur le fait que l'image disparaît dans la toile et sur la définition même de l'image – son format, sa pixellisation –, plutôt que sur ce qui habite l'image. Cf N. Thély, *Op. Cit.*, p. 81

143 B. Lussato, *La Théorie de l'empreinte*, ESF Editeur, collection "Communication et complexité", 1991, p 70., cité par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 233

144 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 233

partielle et inattendue. Ces contre-poussées indicielles peuvent donc être le fait du paradigme indiciel qui opère encore souterrainement à l'oeuvre. Ainsi Philippe Dubois peut-il affirmer par exemple qu'une logique de l'index traverse les arts.

II. 3. DISPARITION / EFFACEMENT

La tension entre argentique et numérique pourrait être rapportée à la tension entre deux termes *a priori* similaires, mais qui pourraient désigner deux phénomènes bien différents : la disparition et l'effacement. L'effacement pourrait être l'équivalent du vol de l'oiseau dans le poème d'Alberto Caeiro, quand la disparition serait ce qui laisse tout de même des traces, ce dont le souvenir demeure imprimé sur le sol :

« Plutôt le vol de l'oiseau, qui passe et ne laisse point de trace,
Que le passage de l'animal, dont le souvenir demeure imprimé sur le sol¹⁴⁵ »

Si l'on se rapporte aux définitions données dans le *Dictionnaire culturel en langue française*¹⁴⁶, disparaître correspondrait plutôt au fait de « cesser d'être visible », quand effacer serait le fait de « faire disparaître sans laisser de trace ». Disparaître correspondrait ainsi plutôt à une altération, au fait d'être caché, masqué, quand être effacé correspondrait plutôt au fait d'être anéanti, de cesser d'exister. N'en est-il pas de même pour les images argentiques qui peuvent s'altérer, s'abîmer, voir être détruites tout en laissant tout de même des cendres derrière elles, quand les images numériques peuvent être supprimées définitivement, en cessant totalement d'exister, sans laisser aucune trace – du moins pour la perception – ? Alors que le numérique semble tout à la fois inaltérable et destructible sans laisser de trace, l'argentique peut quand à lui s'altérer en manifestant des stigmates – du temps ou du geste destructeur –, ou être détruit en laissant des cendres derrière lui.

Effacement et perte

Nicolas Thély, dans *Vu à la webcam*, évoque la « perte de mémoire chronique du web¹⁴⁷ » : « Le réseau produit des images éphémères, des photogrammes d'un film qui

¹⁴⁵ Alberto CAEIRO (Fernando PESSOA), repris par Pierre Barboza dans *Du photographique au numérique*, *Op. Cit.*, introduction.

¹⁴⁶ *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert

¹⁴⁷ N. Thély, *Op. Cit.*, p. 79

disparaîtrait au fur et à mesure qu'il se construit. Un film fait de plans fixes, composé d'histoires individuelles, ayant pour décor les rues et les façades des grandes cités urbaines¹⁴⁸ », selon une « impitoyable dialectique d'apparition et de disparition¹⁴⁹ ». Or l'Internet semble être l'outil numérique par excellence, celui qui le développe dans toutes ses potentialités. Nicolas Thély prend notamment pour exemple les images issues de webcams : « Concernant les webcams, [...] la question qui se pose réellement est celle du devenir de ces images qui semblent se perdre dans le réseau. Des images sans mémoire¹⁵⁰. » Cette perte de mémoire chronique pourrait être due au fait qu'il y a coïncidence temporelle entre l'événement ou le document, sa saisie, son traitement et sa réception, ainsi qu'à l'accumulation à l'infini des données. Pourtant, selon Sylvie Merzeau, « la culture moderne n'est pas pour autant synonyme d'adhésion immédiate au présent¹⁵¹. » Au contraire, la saisie instantanée de chaque événement, à l'heure du système technique numérique, en produit une perception sur le mode du futur antérieur : le fait de pouvoir enregistrer le réel à l'infini confère au présent un effet de passé, puisqu'il est inscrit dès sa perception dans une logique mémorielle et comme converti instantanément, de ce fait, en document. Si cette dynamique pouvait déjà exister à l'époque du paradigme indiciel, le réel était alors converti en trace. Désormais, il est traduit, codé, accumulé et assimilé sans aucune distance à la masse toujours croissante des autres données produites, qui circulent et sont stockées progressivement dans un magma informe qui n'est qu'un « jeu croisé d'informations neutralisées, circulant, communiquant et se mélangeant dans le creuset d'une vaste archive¹⁵². » L'inflation documentaire, qui atteint son paroxysme avec le système technique numérique, ne peut amener qu'au nivellement, à la banalisation, à l'indifférenciation, démons qui étaient encore conjurés par l'économie scripturaire. Une telle quantité ne peut amener qu'à l'annulation d'informations sous l'écrasement du poids quantitatif des autres. Une dynamique de perte guette donc les nouvelles technologies numériques, car la capacité de stockage, presque illimitée, ne peut pas pour autant absorber cette prolifération en prenant en compte l'épaisseur et la singularité de chaque donnée : n'étant déjà pas capables de gérer la densité du réel, comment les technologies numériques pourraient-elle en effet absorber cette prolifération du réel dans sa variété ? « L'hypertrophie des mnémotechnies réactive la menace d'une entropie¹⁵³ », car la

148 *Ibidem*

149 *Ibidem*

150 *Ibid.*, p. 95

151 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 233

152 *Ibid.*, p. 235

153 *Ibid.*, p. 236

prolifération est indifférenciée et donc neutralisée. Dès lors, bien plus que d'avoir un « effet de passé », chaque phénomène, à l'heure du système technique numérique, est anticipé comme ce qui vient documenter son propre effacement. Toute donnée numérique ne peut être désormais qu'un « signal prélevé dans un environnement synonyme de bruit¹⁵⁴. » Les réseaux, notamment, fonctionnent tous comme un immense espace archival en tant qu'ils documentent la réalité de manière indifférenciée : tout y est lissé et englouti, tout circule sans se déposer ; aucun résidu ne signale un temps d'arrêt.

En cela, on peut songer à l'époque de la disparition évoquée par Alain Brossat et Jean-Louis Déotte, initiée selon eux par l'« expérience européenne d'une violence exterminatrice d'un type nouveau, animée par l'« idéal » pervers d'une disparition sans traces de corps indésirables (la Shoah, le Goulag, mais aussi la guerre d'Algérie, la Bosnie...)¹⁵⁵ », amenant à un « « sans traces » spectral¹⁵⁶. » Dans le même ouvrage, intitulé *L'époque de la disparition*, Pierre-Damien Huyghe rappelle :

« C'est pour pouvoir vivre sans être hanté par le passé que les vivants donnent une sépulture aux morts. [...] L'exposition du cadavre est un moment essentiel. Par elle, la mort s'atteste. Sans elle, [...] le passé [...] viendrait habiter fantomatiquement ou religieusement l'actualité, empêchant ainsi l'émancipation d'un présent retenu dans une histoire non soldée. Qu'il puisse y avoir un présent émancipé et une temporalité libérée, tel est donc l'enjeu de l'attestation de la mort¹⁵⁷. »

Or, les données numériques, lorsqu'elles sont supprimées, disparaissent sans laisser de trace. Leur cadavre ne s'expose pas, elles sont purement et simplement anéanties. C'est pourquoi l'on peut penser que le système technique numérique – sous la forme de l'Internet comme de manière générale – amène effectivement à une telle perte de mémoire chronique, chaque phénomène étant anticipé et documenté comme bientôt effacé, anéanti.

154 *Ibid.*, p. 236

155 Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (sous la direction de), « La disparition, dispositif de la terreur », in *L'époque de la disparition, Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 7

156 *Ibid.*, p. 10

157 Pierre-Damien Huyghe, « La politique d'Antigone », in *L'époque de la disparition, Politique et esthétique, Op. Cit.*, p. 61

Altérations

À l'inverse, la photographie argentique, en plus d'attester mystérieusement d'un ça-a-été en en offrant la trace, semble résister à cette logique d'effacement. Le support argentique peut être blessé, abîmé, mais il en reste toujours une trace matérielle : ce support est en effet physique, palpable, et l'image est réellement née d'une empreinte, d'une impression, à la manière des images imprimées dans les journaux. Ainsi l'artiste Estefanía Peñafiel Loaiza peut-elle, dans la série *Sans titre (Figurants)* (2009-2011), conserver dans des bocaux des traces des personnages qu'elle a gommés, vestiges matériels de leur disparition, résidus formés de gomme et d'encre. Au cours de l'entretien mené avec elle dans le cadre de ce mémoire, l'artiste insiste d'ailleurs sur le terme qui désigne le mieux son action :

« Dans le cas de la série des *Figurants*, par exemple, on a tendance à dire que j'efface des journaux. Je préfère dire que je « gomme » des journaux, parce qu'il n'y a pas d'anéantissement au sens strict : je récupère justement le produit de cet effacement, donc ils ne sont pas effacés totalement. Ainsi, ce geste peut paraître violent, mais en même temps c'est pour récupérer quelque chose. Il s'agit encore une fois d'un paradoxe : je les gomme pour faire apparaître une singularité, alors qu'à travers la représentation initiale, ils se perdent dans la masse, dans l'image, parmi les autres images. Ici, je récupérer une particularité¹⁵⁸. »

De la même manière, le temps laisse des traces de son passage sur les photogrammes mal conservés, trouvés et récupérés par Éric Rondepierre (série *Les Moires*, 1996-98), en les auréolant d'une lumière énigmatique. Ces stigmates du temps altèrent l'image tout en lui conférant une aura particulièrement intense. Ces photogrammes trouvés comportent deux types de traces : les empreintes lumineuses ayant formé les valeurs de gris sur la pellicule, et les stigmates du temps. On peut penser à la démarche de Ziad Antar dans sa série *Expired* (commencée en 2000) : l'utilisation de pellicules périmées depuis 1976 et trouvées dans le studio Scheherazade du photographe Hashem El Madani – originaire de sa ville natale au Liban – imprime au creux de ces images, tout en les troublant, les vestiges liés au temps passé et à la chimie en

158 Cf entretien avec l'artiste retranscrit en totalité à la suite du mémoire.

décomposition. Le trouble créé par ces traces, plutôt que d'enlever des données aux images, leur ajoute une singularité et une présence d'autant plus fortes. Le fait d'être une pellicule matérielle amène donc l'image à subir tous types d'accidents corporels – pliures, déchirures, griffures... –, traces qui renvoient alors à une autre forme de *ça-a-été*. Le travail de Dove Allouche tire également parti de cette capacité défectueuse, incomplète, imparfaite du medium argentique à enregistrer les traces : alors que le numérique ne subit pas l'empreinte du temps et, donc, de la réalité, les négatifs, eux, en sont affectés.

Au-delà des stigmates temporels qui scarifient les pellicules ou les tirages argentiques, il est intéressant de noter que les images argentiques « ratées » sont souvent conservées, contrairement à leurs pairs numériques, malgré leurs défauts : légèrement voilées, floues, présentant des yeux rouges, contenant un élément non prévu au départ, un corps qui apparaît subrepticement : une main, un fragment de personne à moitié flou... Les images « ratées » conservent tout de même leur droit inaliénable à l'existence : leur rareté les rend précieuses, leur coût les rend singulières, car l'amateur n'en produit pas un nombre infini de tirages. Dans sa série *Les Diamants*, par exemple, Dove Allouche effectue une suite de contacts argentiques à partir des 162 plaques de verre impressionnées en 1885 par Isaac Roberts (*Register of Stellar Photograph*, Bibliothèque de l'Observatoire de Paris). Sur chaque plaque est gravé un numéro d'inventaire, des coordonnées en temps sidéral et la date de prise de vue. Allouche exprime ainsi l'objet de son travail : « J'ai fait le choix de cette première année de prise de vue précisément parce qu'il n'y a rien d'autre à voir que ces annotations bien que chaque plaque ait été impressionnée. Il n'y a donc aucune étoile visible mais seulement les stigmates du temps sur les verres eux-mêmes et les erreurs d'exposition (plaques sur ou sous-exposées)¹⁵⁹. » Dove Allouche trouve donc un intérêt réel à ces images qui, du temps du numérique, auraient été jetées à la corbeille.

Parfois, il peut même s'agir simplement de pellicules ou plaques voilées qui imposent leur présence énigmatique : ces supports photosensibles ont bien été témoins d'un *ça-a-été* qui n'a pu être enregistré malgré une volonté. Exposées à la lumière par accident, ce témoignage n'est plus visible en elles : on peut alors penser qu'il n'existe pas. Pourtant, il demeure comme inscrit de manière latente dans ces objets-témoins, qui présentent alors au sens strict de l'invisible. C'est ce que cherche à manifester mon travail

159 Dove Allouche, [email], 1er août 2011, cité dans *Dove Allouche, Le Soleil sous la mer, Op. Cit.*, p. 7

Obsolescence qui présente un appareil photographique à demi-ouvert, témoin d'une séance de prises de vue qui a été comme pétrifiée et rendue invisible par un problème technique, un appareil Polaroid bloqué et des plaques de verre photosensibles voilées, accompagnées de leurs boîtes. Ces dernières contiennent comme un secret à révéler mais à jamais enfoui. On peut penser à cet égard aux premières pellicules défectueuses du *Stalker* de Tarkovski, qui demeurent à jamais les détentrices d'un secret que l'auteur lui-même ne connaît que de manière imaginaire : tourné une première fois entre 1977 et 1978, la pellicule s'avère défectueuse au moment du développement et les images sont donc inutilisables. Il est donc nécessaire de tourner le film une seconde fois, mais le budget étant considérablement diminué, même le scénario doit être réécrit. Ainsi, la première version du *Stalker* n'est connue de personne, pas même de Tarkovski lui-même, qui n'en avait qu'une image mentale. Dès lors, selon Jean-Charles Vergne, dans « Le temps scellé », « l'ensemble se [déploie] comme une série de calques superposés dont un au moins – le premier film – restera à jamais invisible¹⁶⁰. » Bien que voilés et inutilisables, ces rouleaux de pellicule demeurent, éloquents dans leur présence silencieuse, quand, dans le cas du numérique, un même phénomène n'aurait donné lieu qu'à du vide : rien de palpable, aucun vestige, aucun élément matériel n'aurait résisté pour indiquer qu'un événement a eu lieu et que quelque chose est resté à l'état latent. Tout est purement et simplement néantisé.

Versatilité & destructibilité du numérique

À l'inverse des expériences argentiques évoquées, le travail d'Olivier Cablat, notamment dans sa série *Étude de caractère* (2012), est éloquent sur ce point : l'artiste détoure numériquement les personnages de ses photographies numériques. Le détournement est net, précis, froid, calculé, alors qu'une véritable chaleur, presque corporelle, émane des traces figées par Eric Rondepierre : les corps y sont comme brûlés quand, dans l'oeuvre numérique, seul le vide demeure. Les spectres numériques ne semblent pas habités par les fluides qui animent les fantômes de notre imaginaire : ils sont désincarnés, squelettisés, leur transparence faisant émerger uniquement du vide, quand la translucidité de l'argentique met à jour tant une présence qu'une matérialité. Contrairement au phénomène argentique, qui laisse toujours derrière lui des résidus suite à son altération ou sa disparition, le phénomène numérique, peut donc être néantisé. En ce sens, il est

160 Jean-Charles Vergne, « Le temps scellé », *Dove Allouche, le soleil sous la mer, Op. Cit.*, p. 19-20

destructible, soit intrinsèquement soit, au moins, phénoménologiquement, et ce de manière irréversible, comme le montrent les propos de Stéphane Vial : « La matière calculée est, du point de vue du « monde vécu » de l'utilisateur, naturellement capable de se désintégrer. [...] On ne peut qu'être frappé de la manière dont elle est capable de s'évanouir pour ainsi dire sans laisser de traces¹⁶¹. » En cela, le phénomène numérique participe bien pleinement à la construction d'un nouveau paradigme, puisqu'« en principe, il n'existe aucun matériau capable dans sa réalité physique, de disparaître ainsi, sans laisser de traces, en s'effaçant purement et simplement du champ de la réalité¹⁶². » Ce principe, qui a toujours été clamé, n'est plus vrai dans le cas de l'étant numérique : une panne de courant anéantit littéralement les données calculées par la mémoire vive de l'appareil, ce qui instaure une « phénoménologie inouïe de la disparition¹⁶³ ». Ainsi, dans ce cas de suppression d'un fichier, on peut se demander avec Stéphane Vial : « Où est la fumée ? Où sont les cendres ? Inutile de chercher des traces : cette fois, le fichier a réellement disparu, du moins au niveau phénoménal vécu par l'utilisateur. Il ne s'est pas transformé, il n'a pas changé d'état, il n'existe plus. [...] Il y a là, du point de vue du monde vécu, un glissement instantané et presque miraculeux de l'être vers le néant !¹⁶⁴ ».

Peut-être est-il possible d'établir une comparaison entre cette destructibilité sans traces permise par le numérique et les nouvelles formes prises par les guerres modernes, liées au terrorisme, aux agressions sans auteurs, si violentes qu'elles effacent tout sur leur passage. Ainsi en est-il des drones, nouvelles armes sans combattant et combattant elles-mêmes dans la plus grande discrétion et le plus grand silence. Ainsi pourrait-il en être également du 11 septembre 2001, événement initiateur de notre nouveau millénaire, sorte de gigantesque bug de l'an 2000, mais à l'échelle humaine, car causant de réels dégâts physiques : cet événement traumatisant et soudain se fait comme la suppression sans traces de tout un lieu et de tout un groupe humain, comme l'évoque l'appellation de « *Ground Zero* » qui dénomme désormais le lieu des anciennes tours jumelles. Alain Brossat affirme qu'avec cet événement, « le citoyen américain a été frappé d'effroi en découvrant les effets d'une agression dont le propre est d'effacer les traces des victimes [...]. Les assaillants ont intégré le schème de la disparition au point de s'auto-dissoudre dans l'accomplissement même du crime)¹⁶⁵. » Il établit donc « l'époque de la disparition

161 S. Vial, *Op. Cit.*, pp. 232-233

162 *Ibid.*, p. 233

163 *Ibid.*, p. 234

164 *Ibid.*, p. 235

165 Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (sous la direction de), Introduction de *La mort dissoute, Disparition*

qui s'est annoncée le 11 septembre 2001¹⁶⁶. » Pour lui, la forme extrême et nouvelle de la disparition, débutée avec les camps de concentration et culminant avec l'arme nucléaire ou le terrorisme, est celle d'un anéantissement sans traces : dans la situation nucléaire, « c'est la guerre elle-même qui disparaît, qui s'abîme¹⁶⁷ », car il s'agit « d'une exposition si intégrale de la vie nue à la puissance des armements (à la capacité exterminatrice de l'Etat) que le passage à l'acte devient impossible¹⁶⁸. » Dans cette nouvelle logique de la guerre moderne, contrairement à l'ancienne règle pour laquelle « les morts se comptent toujours un par un, ils ont un nom¹⁶⁹ », désormais, « les pertes et les disparitions [...] s'évaluent globalement, la statistique est reine, les morts font masse et leur trace s'efface¹⁷⁰. » Si le pont établi entre ces deux réalités que constitue la disparition humaine liée à une extermination et la possibilité de supprimer des données numériques est en ici artificiel, cette comparaison vise principalement à évoquer le choc perceptif que peuvent induire les technologies numériques par leur capacité à anéantir des réalités sans laisser de traces.

et spectralité, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 12

166 *Ibidem*

167 Alain Brossat et Jean-Louis Déotte (sous la direction de), « Guerre moderne, exposition de la masse, disparition », in *La mort dissoute, Disparition et spectralité*, *Op. Cit.*, p. 25

168 *Ibidem*

169 *Ibid.*, p. 28

170 *Ibidem*

III – BLESSURES

Rapport au corps et à la mémoire : *Le numérique dégage-t-il une aura phénoménologique différente ?*

Roland Barthes apparente la Photographie au sens propre à la douleur, en partant d'une expérience intime entrant en résonance avec celle du deuil. La Photographie d'ouvrir, ou du moins de raviver, en lui, une blessure :

« La Photographie — ma Photographie — est sans culture : lorsqu'elle est douloureuse, rien en elle ne peut transformer le chagrin en deuil. [...] La Photographie est indialectique : elle est un théâtre dénaturé où la mort ne peut “se contempler”, se réfléchir, s'intérioriser [...] ; elle exclut toute purification, toute catharsis. J'adorerais bien une Image, une Peinture, une Statue, mais une photo ? Je ne peux la placer dans un rituel (sur ma table, dans un album) que si, en quelque sorte, j'évite de la regarder (ou j'évite qu'elle me regarde), décevant volontairement sa plénitude insupportable, et, par mon inattention même, lui faisant rejoindre une tout autre classe de fétiches : les icônes¹⁷¹. »

En se basant sur cette expérience barthésienne, on peut penser que certaines photographies argentiques sont plus que de simples images, en raison d'une présence indiciaire extrêmement forte et bouleversante – soit pour une mémoire individuelle, comme dans le cas de la *Photographie du Jardin d'Hiver*, soit collective, comme par exemple les photographies de corps exterminés dans les camps de concentration – : ces images constituent de véritables Photographies selon Barthes, au sens où elles se présentent comme une substitution de l'être perdu. C'est à leur sujet que l'on peut parler de leur *plénitude insupportable*, plénitude qui semble étrangère aux photographies numériques puisqu'elles sont vidées de toute présence indicielle. En ce sens, ces dernières ne pourraient ni blesser, ni être blessées.

171 Roland Barthes, *La chambre claire*, Op. Cit., p. 141-142

III. 1. PROFONDEUR & SURFACE

On pourrait rapporter l'expérience barthésienne à ce que Rudolf Otto appelle le *mysterium tremendum*, « ce « tremblement de l'être » pouvant aller jusqu'à l'effroi face à la « présence »¹⁷². » Ce tremblement ne pourrait être transmis que par un certain type d'images, celles qui pointent vers un au-delà, et participent donc nécessairement d'un certain type d'écrans.

Eau et miroir

En s'appuyant sur la pensée de Stéphanie Katz, on peut distinguer deux types d'écrans : l'écran idéographique ou biface, à l'image du plan d'eau, et l'écran monoface, à l'image du miroir. Le plan d'eau, « synthèse parfaite de l'invisibilité idéographique¹⁷³ », est le paradigme de l'écran idéographique, selon cet auteur, car il relève de l'entre-deux :

« Le monde vertical [...] remonte de l'ombre pour éclater à la lumière, [...] une vie [...] court par en dessous de l'écran, capable de ressurgir en chacun de ses points, pour toujours chercher à rejoindre la surface de l'écran invisible sur lequel elle s'inscrira. [...] [Cet écran] est capable de révéler sur un plan unique une multiplicité de visibilités de natures diverses – modèle, ombres, reflets, déplacements –, sans qu'aucune ne prévale sur l'autre. [...] [Il] renvoie à ce monde transitoire qui se tient entre l'ombre des profondeurs subaquatiques et le miroir reflétant de la surface des eaux. Il relève de l'entre-deux, espace « inframince » [...]. Tendu horizontalement entre profondeur et surface, il tend à s'effacer tout en existant en tant que zone de passage, fût-elle insaisissable et invisible¹⁷⁴. »

Dans ou sur ce type d'écran, des figures affleurent sous la surface du visible, ce qui peut renvoyer à la présence-absence caractéristique de la photographie argentique : « Le génie idéographique du plan d'eau consiste à parvenir à imprimer le dessous, la surface et ce qui la surplombe sur un plan unique, sans ne renvoyer aucun reflet¹⁷⁵. » Dès lors, les

172 Jean de Loisy, « Face à ce qui se dérobe », in *Traces du sacré, Op. Cit.*, p. 27-28

173 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 141

174 *Ibid.*, p. 141-149

175 *Ibid.*, p. 152

images pointent vers ce qui échappe à leur champ ; elles articulent ce qu'elles montrent de manière directe et ce qui leur échappe, en les entrelaçant : elles présentent donc du *visible* – au sens de Régis Debray – en tant qu'elles se font « à la fois surgissement du visible et de ce qu'il rate¹⁷⁶. » À l'inverse, l'image-reflet est un « écran monoface qui postule une incapacité de l'image à accueillir ce qui l'excède¹⁷⁷ », simple « dédoublement tautologique du visible¹⁷⁸. » Cette dernière, suivant la conception platonicienne, selon laquelle toute image n'est qu'un pâle dédoublement projeté sur une surface, « participe de l'écran sur lequel elle apparaît : écran sans énigme, [...] pure surface de projection et de reflet¹⁷⁹. »

Cette distinction est reprise de manière métaphorique dans ma série *Blessier le miroir*, constituée d'une série de miroirs grattés, gravés, griffés, puis utilisés comme négatifs photographiques : le tain du miroir est mis à mal et comme blessé par ces gestes. Il saigne par endroits ou s'efface dans d'autres pour laisser place à des béances et donc, à la transparence. Utilisés en tant que métaphore de l'image numérique, ces gestes partent comme à la recherche de traces dans cette dernière. L'image numérique ne présente en effet qu'une face et semble ne pas comporter d'envers, comme l'apparence du miroir qui ne renvoie que ce qui se situe face à lui. Suite à ces opérations, les miroirs comportent donc un *double visage* : l'envers est révélé alors que le miroir, initialement, ne retourne qu'un reflet à l'envoyeur. La dimension cachée de leur peau est désormais apparente, comme s'il s'agissait de cicatrices. Ces "miroirs blessés" se font négatifs d'une série de planches-contacts, comme pour chercher à *perfuser*¹⁸⁰ les valeurs de l'argentique dans l'image numérique – ou ce que j'ai établi comme une métaphore de cette dernière.

Membrane aqueuse de l'argentique

« La photographie impose au regard l'hallucinante fixité de sa surface¹⁸¹ », selon Sylvie Merzeau : on cherche à palper sa profondeur, ce qui s'y cache, mais l'on s'y cogne comme à une vitre « sans jamais traverser la vérité qui s'y dévoile pour engendrer une

176 *Ibid.*, p. 18

177 *Ibid.*, p. 42

178 *Ibid.*, p. 42

179 *Ibid.*, p. 20

180 Ce terme est emprunté à Nicole Brenez, qui l'emploie au sujet du travail de l'artiste Jacques Perconte, à l'occasion d'une conférence intitulée *Poèmes argentiques contemporains, génie de l'instable* et présentée au colloque *Lumières des Lumières*, au Fresnoy, le 10 février 2011 : « le travail de Jacques Perconte rend un hommage flamboyant au génie instable de l'argentique perfusé dans le numérique ».

181 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 21

profondeur, une mémoire ou un imaginaire¹⁸². » Pour cette raison, l'image argentique creuse le désir, attise le manque par la présence-absence qui l'emplit de manière diffuse sans être donnée pleinement, puisqu'elle demeure matériellement plate. La lumière qui s'est déposée sur la chimie du support vient créer comme un milieu charnel, une membrane aqueuse, formant ainsi une tension entre la trace physique du référent et la platitude du support. Zone d'articulation et d'inscription, l'écran de l'image argentique peut être comparé à une peau, et ce qui s'y inscrit à des tatouages, voire à des scarifications : l'empreinte vient s'y graver et altérer la nature même de son support, notamment son autre face. Le noyau n'est plus distingué de l'enveloppe : la photographie argentique nous conduit « à chercher la profondeur à la surface, sur la peau même des signes¹⁸³. » Ainsi, elle s'annule comme médium, venant à la fois imposer la fixité de sa surface et la faire oublier, en nous amenant à chercher à atteindre les ombres qui se trouvent en elle, ou comme derrière elle. C'est notamment à travers des tirages argentique à l'émulsion que je cherche à mettre en lumière cette dimension des images argentiques, profondément liée à leur chimie : dans les *Émulsions stéréoscopiques*, la surface chimique des sels d'argent se fait en effet très visible, comme la touche du peintre peut l'être dans certaines peintures. Les traits de pinceau sont très manifestes, venant brouiller l'image par endroit tout en ajoutant comme une dimension de plus, qui pourrait être de l'ordre de l'alchimie. Le tirage, réalisé à la lueur mouvante d'un téléphone portable, présente de plus des zones incertaines : la lumière mobile a moins eu le temps d'inscrire son empreinte, quand d'autres parties de l'image sont plus nettes et semblent émerger du magma chimique en affleurant à la surface de l'image. Cette image semble donc être prise à l'instant décisif de la tension née de son mouvement d'apparition, comme vue en pleine naissance. Une profondeur est donc créée : les êtres à révéler sont comme engloutis par le support, cloisonnés derrière la chimie des sels tout en perçant déjà par endroits cette membrane translucide. Le flou, l'ombré, le lointain – qualités que l'on ne retrouve pas ou peu dans les images numériques, hormis dans le cas de ratés qui seront mis à la corbeille ou d'effets souvent esthétisants – sont ici pleinement moteurs de la profondeur de l'image et de sa percée vers une transcendance : les déficits de comparaison qu'ils établissent permettent une dérive et laissent supposer une présence, présence-absence en tant qu'elle semble se manifester tout en se retirant, dans un double mouvement.

182 *Ibidem*

183 *Ibidem*

Pour Régis Debray, « une image est à jamais et définitivement énigmatique [...]. Polysémie inépuisable. [...] Cette innocence sémantique (envers d'une formidable fertilité, la suggestion) vaut évidemment plus pour l'image-indice (photo ou film) que pour l'image-icône, la représentation élaborée et délibérée, conventionnelle et codée, savante et ressemblante¹⁸⁴. » C'est en ce sens que l'image de la photographie argentique, image-indice au sens propre, se rapproche plus du reflet du plan d'eau que de celui du miroir, de l'écran biface que de l'écran monoface. On pourrait la rapprocher de la description faite par Stéphanie Katz des tableaux de Monet, qui élaborent selon elle une zone de fusion, par l'« articulation entre l'horizontal translucide qui cache ses profondeurs et la verticalité qui s'y enfonce comme un iceberg¹⁸⁵. » Les négatifs photographiques, en particulier, sont comme des « charnières ouvrant sur un sens occulté¹⁸⁶. » Michel Tournier les décrit ainsi :

« Ces négatifs examinés par transparence sont d'un charme incomparable [...]. La richesse des nuances et des détails, la profondeur des tons, la luminosité nocturne qui éclaire l'image négative, tout cela ne serait rien encore sans l'étrangeté qui naît de l'inversion des valeurs. [...] Mais c'est encore de l'agrandissement de l'image et des possibilités d'inversion qu'il offre que découlent les plus rares pouvoirs du photographe¹⁸⁷. »

Le travail *Vestiges (ronds de sel)*, effectué à l'occasion de ce mémoire, reprend cet éloge du négatif photographique en numérisant en haute définition trois plaques de verre stéréoscopiques et en en faisant un tirage numérique en grand format qui rappelle, par sa composition, la disposition en triptyque et les sacralise ainsi, mettant en valeur cette *luminosité nocturne qui éclaire l'image négative*.

Du numérique comme miroir vide

À l'inverse, en tant qu'image-icône – image de représentation et non de reproduction –, une image numérique se fait moins énigmatique et inépuisable qu'une image argentique. Dès lors que l'on considère tous les aspects nouveaux et différents

184 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, p. 79

185 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 141

186 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 191

187 M. Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Editions Gallimard, collection "Folio", 1975, p. 175-176, cité par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 190

d'une photographie numérique, ne serait-ce que dans son mode même de présentation, on peut en effet se demander si cette dernière peut être elle aussi le lieu d'une telle « insupportable plénitude », et d'un « sens occulte ». Décrivant le mécanisme qui contribue à produire toute image numérique issue d'une captation du réel, Barboza remarque que le processus de sélection à l'oeuvre, s'opérant toujours plus en amont vers la saisie, ruine délibérément « le caractère contigu, brut et ouvert, de l'indice », opérant ainsi « la réduction de l'indice en symbole¹⁸⁸ », et non plus en symptôme ouvert.

De plus, le dispositif même de présentation de toute image numérique révolutionne le rapport perceptif à l'image : « Mi-mathématique, mi-électronique [...] (la matière calculée) est inaccessible à la perception sensible¹⁸⁹ », explique Stéphane Vial. Dès lors, les processus numériques entrent dans la catégorie des noumènes, et il leur faut tout un appareillage technique pour pouvoir apparaître, notamment un écran lumineux éblouissant : « Le noumène numérique ne devient phénomène qu'à travers l'appareillage des interfaces informatisées, intermédiaires phénoménotechniques entre l'échelle nouménale (mathématique) de l'information calculée et l'échelle phénoménale (sensible) de l'interface utilisateur. [...] Le système technique numérique fait naître l'étant numérique. [...] Une nouvelle matière est née, aux propriétés inédites¹⁹⁰. » Ce dispositif nécessaire des interfaces vient tout à la fois éblouir le regardant en l'absorbant dans la contemplation, et déshumaniser, désincarner son rapport à l'image. Analogies parfaites du référent, ces images n'en sont pour autant que des simulations : elles sont vidées de toute présence, bien qu'elles se présentent, à la manière d'un miroir, comme le double identique du référent. Leur perfection méduse le regard, en lui présentant un mirage sans corps, sans substance, désincarné, squelettique, car dénué de toute présence indicielle. En ce sens, on pourrait établir une comparaison avec Narcisse qui s'abîme dans sa propre image : « Tandis qu'il boit, épris de son image, qu'il aperçoit dans l'onde, il se passionne pour une illusion sans corps ; [...] il s'extasie devant lui-même¹⁹¹. » Ainsi, Narcisse ne fait pas que se contempler : il s'absorbe véritablement dans l'« abîme superficiel¹⁹² » de sa propre image.

Cela semble encore accentué par l'apparition des réseaux sociaux, qui conduisent

188 P. Barboza, *Op. Cit.*, p. 110

189 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 206

190 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 194

191 Ovide, *Les Métamorphoses*, III, 340-510, Gallimard, 1992, p. 117-123

192 Jean Baudrillard, « I'll be your mirror », cité par Philosophie Magazine, *Op. Cit.*

selon Vial à l'« ontophanie numérique de l'hyper-présence¹⁹³ » : ces réseaux révolutionnent la manière dont autrui nous apparaît mais aussi les conditions d'apparition de soi-même. On n'a jamais fait autant attention à sa propre image qu'à l'heure de ces réseaux sociaux, qui instaurent une véritable fascination pour sa propre apparence. Chacun, désormais inscrit sur la toile, est soumis à la pression de son image, car il celle-ci conditionnera la manière dont il sera identifié par les utilisateurs de l'interface qui présente son profil : étant inscrit sur un réseau social, on ne peut que rentrer dans une logique de séduction. Il s'agit de mimer une image de soi que l'on imagine et que l'on veut projeter à autrui, afin de lui faire ressentir une impression qui soit de l'ordre de la fascination. Si cette idée pouvait déjà trouver quelques résonances dans l'ère de l'argentique, l'effet évoqué est décuplé à l'heure du système technique numérique : les photographies circulent à toutes vitesses en même temps que des centaines d'autres dans les terminaux lumineux et interconnectés, et les écrans tactiles ajoutent encore, par le geste qu'ils invoquent, à cet appel des images. Une image chassant l'autre à l'infini, tout concourt à les considérer comme relevant du domaine de l'écran-reflet monoface identifié par Stéphanie Katz. En tant que telle, l'image numérique est purement bidimensionnelle, sans pointer vers un ailleurs, un au-delà, comme dans le cas de l'image argentique, écran idéographique. Or, prenant pour exemple le trompe-l'oeil, le miroir ou la peinture, Jean Baudrillard par cette bidimensionnalité la fascination engendrée par certaines images :

« C'est le charme de cette dimension de moins qui nous ensorcelle. C'est cette dimension de moins qui fait l'espace de la séduction et devient source de vertige. [...] La séduction est ce dont il n'y a pas de représentation possible, parce que la distance entre le réel et son double [...] y est abolie. Penché sur sa source, Narcisse se désaltère : son image n'est plus « autre », elle est sa propre surface qui l'absorbe, qui le séduit, telle qu'il ne peut que s'en approcher sans jamais passer au-delà, car il n'y a pas plus d'au-delà qu'il n'y a de lui à elle de distance réflexive. [...] Il ne s'agit pas d'un miroir tendu à Narcisse pour qu'il s'y retrouve idéalement vivant, il s'agit du miroir comme absence de profondeur, comme abîme superficiel¹⁹⁴. »

On pourrait établir un rapprochement entre ces images monofaces aux façades

193 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 222

194 *Ibidem*

décrites par Marie-Josée Mondzain : « Les façades deviennent la métaphore de toutes les murailles qui s'opposent à la pénétration. Ni profondeur, ni perspective. L'oeil dépose un regard égal sur tous les plans. Ce n'est pas l'oeil absolu, ni la pupille synoptique ; non, c'est un œil qui se déplace comme celui d'un oiseau sur les terres qu'il survole¹⁹⁵. » Les images numériques, monofaces, seraient donc des leurres, des séductrices conduisant au « vertige perceptif de la simulation¹⁹⁶ » et ne permettant donc aucune distance possible – contrairement à ce que permet le trouble, le décalage –. Ce vertige est accentué par l'illusion d'une troisième dimension à laquelle peut faire croire l'interactivité intrinsèque à toute réalité numérique : en effet, étant fait de matière calculée, tout étant numérique est programmable et interactif en tant que l'on peut agir dessus et obtenir une réaction en retour. Cette dimension interactive est d'ailleurs le propre des étants numériques, car « seul ce qui est fait de matière calculée peut engendrer de l'interactivité, c'est-à-dire l'activité corrélativement produite par moi et par un objet situé hors de moi¹⁹⁷. » Pour cette raison, les étants numériques sont de grands capteurs d'attention, conduisant nécessairement au vertige : en effet, l'interactivité permet une « relation potentiellement infinie avec la matière calculée, comme si elle était un interlocuteur¹⁹⁸. »

III. 2. MÉMOIRE-EAU

Les procédés à l'oeuvre dans les images argentiques, par la profondeur qui les constitue et leur référence à un au-delà – ou en-deça – peuvent être comparées aux processus de la mémoire et à l'inconscient. De plus, l'eau, en tant que réservoir trouble dans lequel on peut venir puiser, possède quelques résonances avec ces deux facultés. Sylvie Merzeau, notamment, établit une comparaison entre la photographie et l'activité mémorielle :

« Equivalent technique de l'activité mémorielle, la photographie livrerait des fragments de ces images rentrées — images latentes, obturées par les écrans du refoulement, révélées partiellement dans l'accès du négatif au positif. Métaphore et métastase du psychisme, son dispositif fonctionnerait sur le

195 Mondzain, *Transparence, opacité ?*, *Op. Cit.*, p. 16

196 S. Vial, *Op. Cit.*, p. 185

197 *Ibid.*, pp. 209-210

198 *Ibid.*, p. 208

mode impossible du "bloc-magique" que Freud imagine [...] : inscription pelliculaire, sujette au voilement du système perception-conscience, et prélèvement définitif d'une trace imprimée dans la cire de l'inconscient. Dans cette inquiétude familière où la reconnaissance se dérobe et surgit, [...] la photographie viendrait [...] rappeler l'expérience du miroir, où l'enfant se découvre comme l'autre du corps maternel [...]. Point focal où se croisent toutes les méditations, cette altérité spéculaire de l'image signale le travail de l'autre au coeur même du sujet¹⁹⁹. »

Reflets fertiles de l'argentique : voilement, oscillation, opacification

Le fait d'apparenter l'image argentique au plan d'eau peut permettre de lui attribuer cette caractéristique donnée par Christine Ross à l'image vidéo, lorsqu'elle étudie *L'Odyssée de la mémoire* (1989) d'Angers : cette vidéo « théorise l'image vidéo en tant que mémoire et reflet non spéculaire²⁰⁰. » Selon elle, Angers fait l'hypothèse d'une mémoire-eau. L'image vidéo est théorisée comme une image qui réfléchit la mémoire du spectateur en la faisant interagir avec le récit qui s'y développe, comme le site où s'activent les mémoires. En effet, si l'image argentique est comme une membrane aqueuse, elle s'apparente aux processus mémoriels :

« Au centre, entre ces mémoires, on retrouve une image-miroir en processus d'hybridation, une image liquide en mouvement [...]. L'image créée perd en qualité spéculaire ce qu'elle gagne en tant qu'eau mouvante et mouvementée. Car les mémoires mêlent leurs substances, elles interagissent. [...] La surface de réflexion, comme l'élucubration qui la théorise, trouble le spéculaire. Elle produit un décalage comparable à celui que suscite le reflet dans l'eau et que ne suscite pas le reflet parfaitement symétrique issu du miroir²⁰¹. »

Puisque la chimie à l'oeuvre dans tout processus argentique produit un « contact troublé du réel et de l'image à même la surface réfléchissante²⁰² », on peut l'apparenter à la description de la surface de l'eau faite par Bosquet de Thoran : l'eau, par ses qualités de

199 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 34-35

200 Christine Ross, *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré*, Montréal, Artexte, 1996, p. 77

201 C. Ross, *Op. Cit.*, p. 79

202 *Ibid.*, p. 82

surface, « plissée, frisottée, écumeuse, grumeleuse, tachetée, irisée, moussue, opacifiée, translucide ou voilée²⁰³ », « produit le trouble, le frémissement d'une surface réfléchissante, une perturbation de la symétrie et de la scène vue ». Cette part chimique donne une composante liquide à l'image argentique. Dès lors, le décalage à l'oeuvre dans le procédé argentique est ce qui, justement, permet l'émotion : « La perception se développe par des traits de surface, pour autant que cette surface soit comme celle de l'eau. Et dans le passage perceptif de l'un à l'autre, il « se glisse » toujours un déficit de comparaison entre l'un et l'autre, un déficit qui s'appelle émotion, perception esthétique, rêve, hallucination : une résonance en dissonance²⁰⁴ », pouvant amener à des dérives de la part de l'imagination. Selon Stéphanie Katz, « cette esthétique des confins joue l'imperfection contre la copie mimétique, le manque contre le double, l'inaccessible contre le circonscriptible. [...] Ainsi, la figure du dissemblable relève d'une mise à jour de l'image en train de se faire, du visible en cours d'apparition, toujours pris entre son surgissement et son effacement²⁰⁵. » Il s'agit alors d'en imiter non l'aspect, mais le procès. Par le décalage entre le réel et l'image qu'elle produit – tout en étant pourtant indicielle et donc témoin d'un ça-a-été irréfutable –, on pourrait attribuer à l'image argentique cette conception de l'image vidéo :

« L'image vidéo est à la fois reflet et interaction chimique, effervescente de mémoires ; elle est aussi, via l'eau avec laquelle elle se confond, une image mentale, labile et transitoire, une image de rêve, d'apparition, d'« effondrement », site de résonance et de dissonance de concepts et de percepts. [...] L'image, c'est l'opération même d'un décalage²⁰⁶ ».

Nées de l'ombre et de la lumière, on peut également se référer à la conception japonaise de l'ombre, lorsque l'on parle de l'image argentique : duel entre ombre et lumière, elle se présente en effet comme un mi-lieu, car ce duel n'est pas binaire : il comporte des seuils de valeurs, de modulations, d'enchevêtrements. Ni opaques ni transparentes, les images argentiques sont comme translucides, membranes aqueuses mais aussi lumineuses. Or, l'esthétique japonaise envisage justement l'ombre comme translucide, comme l'indique Stéphanie Katz : « Cette ombre ne s'oppose pas à la lumière, mais parie au contraire sur

203 Bosquet de Thoran, *Traité du reflet : thèmes et variations*, Editions Jacques Antoine, 1986, p. 33.

204 C. Ross, *Op. Cit.*, p. 82

205 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 37

206 C. Ross, *Op. Cit.*, p. 81

un dialogue constant entre ces deux instances du visible. Pas d'ombre sans son frottement avec la lumière, ni de lumière sans sa frange d'ombre. [...] Là où l'Occident pense l'ombre comme une poix opaque, le Japon la pense sur le mode du translucide, révélant tout un mode de frontières floues et de transitions palpables. Chaque chose n'est plus couverte d'une surface manifeste, mais enveloppée d'une frange transitoire épaisse²⁰⁷. » Junichirô Tanizaki, qui cherche dans *Éloge de l'ombre* à expliquer la conception japonaise du beau, explique ainsi : « À un éclat superficiel et glacé, nous avons toujours préféré les reflets profonds, un peu voilés ; soit, dans les pierres naturelles aussi bien que dans les matières artificielles, ce brillant légèrement altéré qui évoque irrésistiblement les effets du temps. [...] Contrairement aux Occidentaux qui s'efforcent d'éliminer radicalement tout ce qui ressemble à une souillure, les Extrême-Orientaux la conservent précieusement, et telle quelle, pour en faire un ingrédient du beau²⁰⁸. » C'est de la même manière que mes *Vestiges (ronds de sel)* viennent rendre manifestes, par l'agrandissement, de telles salissures – accidents, traces de doigt, taches de produits chimiques... – en cherchant à montrer leur beauté. Junichirô Tanizaki ajoute à cette esthétique de la souillure – ou de l'usure du temps – celle de l'ombre : « Dans l'intérieur de la pièce enfin, les shôji ne laissent entrer, de la lumière renvoyée par le jardin, qu'un reflet tamisé. Or, c'est précisément cette lumière indirecte et diffuse qui est le facteur essentiel de la beauté de nos demeures²⁰⁹. » La création d'un *toko no ma*, zone de recueil de l'ombre dans chaque maison traditionnelle japonaise, constitue pour l'auteur l'un des chefs-d'oeuvre de l'art traditionnel japonais : « Chaque fois que je regarde un *toko no ma*, ce chef-d'oeuvre du raffinement, je suis émerveillé de constater à quel point les japonais ont pénétré les mystères de l'ombre, et avec quelle ingéniosité ils ont su utiliser les jeux d'ombre et de lumière. [...] Nous éprouvons le sentiment que l'air, à ces endroits-là, renferme une épaisseur de silence, qu'une sérénité éternellement inaltérable règne sur cette obscurité²¹⁰. »

On peut voir, dans cette dialectique non binaire, débouchant sur des modes transitoires, une poétique du négatif et du contact. Ainsi l'image argentique peut-elle être le lieu par excellence de la recherche de l'indistinct, « qui n'est pas l'invisible, mais plutôt la modalité par laquelle celui-ci accède au visible²¹¹. » L'artiste Dove Allouche cherche

207 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 151-152

208 Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 32-33

209 *Ibid.*, p. 44

210 *Ibid.*, p. 47-48

211 P.A. Michaud, « Point de vue », in Dove Allouche, *Le soleil sous la mer, Op. Cit.*, p. 10

justement à capter l'indistinct « pour le transcrire minutieusement en utilisant [...] (une) double procédure de transferts par déplacement et par inversion, [...] (pour faire) advenir le visible. Cette conception du monde où altitude et profondeur inversent leurs valeurs est l'ombre portée sur la nature d'une pensée du négatif²¹². » Ce phénomène d'inversion se retrouve dans le négatif argentique comme dans le Saint-Suaire, tel qu'il est décrit par Stéphanie Katz : « Si le Mandylion est bien une empreinte, l'observateur est contraint, pour que l'image ne soit pas inversée, de regarder le visage par-derrière, c'est-à-dire, en quelque sorte, derrière une vitre transparente et non devant un miroir. Le Mandylion n'est pas un reflet, mais une trace laissée sur un linge, la pression d'une forme sur une surface²¹³. »

Fluide vital et mise à distance

En plus d'être apparentable à un réservoir psychique, la photographie argentique peut se faire, selon certains, le lieu de captation des fluides vitaux, ce qui confirmerait la *présence-absence* qui s'y inscrit et le *mysterium tremendum* qu'elle peut provoquer chez le spectateur. Marie-Émilie Fourneaux, à l'occasion de l'exposition *Traces du sacré*, rappelle le lien établi aux débuts de la photographie entre cette technique nouvelle et son éventuelle capacité à capter l'invisible : « Alors que la mise en évidence des phénomènes invisibles devient un enjeu de société, [...] la plaque sensible, soumise aux effluves, devient, en sa qualité de reproduction mécanisée révélatrice d'un *inconscient optique* selon Walter Benjamin, la preuve de l'existence d'un fluide vital. Ces empreintes issues des projections médiumniques évoquent le saint suaire et son caractère *acheiropoiete*²¹⁴. » On peut penser notamment aux expériences de photographie spirite qui ont lieu au milieu du XIX^{ème} siècle et qui cherchent à capter les éléments invisibles qui émaneraient des spectres hantant les lieux. En outre, la découverte des rayons X, semble permettre de « voir au travers des corps sans ouvrir les chairs, de diagnostiquer sans disséquer », laissant imaginer qu'il sera bientôt possible « de fixer sur la plaque sensible le principe même de la vie : le fluide vital²¹⁵. » Selon Sylvie Merzeau, l'image argentique va jusqu'à prélever un flux énergétique :

212 *Ibidem*

213 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 24

214 Clément Chéroux, « Voies de l'invisible », in *Traces du sacré, Op. Cit.*, p. 107

215 *Ibid.*, p. 112

« C'est [...] dans sa sensibilité que se situe la clé du brouillage opéré par la photographie sur les frontières qui séparent l'image du réel. Là où le dispositif optique redouble la vision sans en annuler l'espacement, l'alchimie lumineuse opère en effet la fusion de la trace et du référent. Parce que "l'empreinte est, au plein sens du terme, extraite de l'espace physique source"²¹⁶, elle ne duplique pas une image, mais prélève un flux énergétique pour le faire passer de l'émetteur au récepteur²¹⁷. »

On peut également constater que les déficits ou décalages amenés par la part chimique du dispositif argentique permettent des processus de voilement, d'oscillation et d'opacification qui sont semblables à des effluves. Ainsi les images argentiques présentent-elles des « reflets fertiles », similaires à ceux de la vidéo *Chott el-Djerid* de Bill Viola, dans laquelle, en raison du faible seuil de lisibilité et de reconnaissance, « la vision gagne en valeurs mentales ce qu'elle perd en valeurs oculaires²¹⁸. » Alors que le numérique semble nous avoir fait pleinement entrer dans l'ère du visuel, l'argentique, grâce à l'esthétique du décalage qu'elle instaure, laisse – voire n'ouvre que sur – des béances, de l'incontrôlable, des déchirures, des « interstices de perplexité²¹⁹. » Elle échappe par là à l'ère du visuel – pour demeurer dans l'ère du visible, voire du visible en cours d'apparition – quand les images numériques semblent y échouer. En effet, il semble que le numérique ne permette plus réellement ce déficit, ce décalage qui vient créer l'émotion esthétique : les images numériques présentent généralement des contours nets, froids, métalliques, lissés, lustrés. Tout y est aplati, neutralisé par la codification mathématique et le dispositif même de présentation de l'image : l'écran numérique dont chaque point, chaque pixel, chaque « valeur » correspond à un calcul, un nombre.

Même dans l'image imprimée, les valeurs apposées sur le support ne possèdent plus la même valeur charnelle : ainsi, dans mon installation *Stéréoscopies*, la numérisation imprimée d'une émulsion argentique tirée à partir d'une plaque de verre stéréoscopique est confrontée à la pièce originale. Ce travail présente un ensemble composé d'objets trouvés, d'une émulsion sensible et d'un dessin au crayon sur calque. Il met en tension deux sœurs en apparence jumelles : la photographie argentique et la

216 J.-M. Schaefer, cité par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 71

217 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 71

218 C. Ross, *Op. Cit.*, p. 91

219 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op. Cit.*, p. 51

photographie numérique. L'émulsion argentique s'affirme dans sa matérialité – la matière photosensible est apposée de manière très perceptible au pinceau sur un papier dont le grain se fait très présent – et sa dimension d'objet – les boîtes et les plaques de verre rappelle le rapport intime et familial que nous entretenons avec les photos de famille par exemple –. Pour reprendre la distinction opérée par la langue anglo-saxonne, l'image est ici presque plus *picture* – image comme chose concrète, qui se présente dans toute sa matérialité – qu'*image* – image comme concept, qui renvoie avant tout à la chose représentée. À l'inverse, l'impression numérique est mise à distance par plusieurs opérations : la codification opérée par la numérisation constitue déjà une première traduction – et donc, une transformation – de ce qui était initialement une émanation lumineuse. En outre, cette impression est placée sous verre, ce qui la met encore à distance du regard. Par là, ce travail évoque donc l'aplatissement inévitable opéré dans toute image numérique issue d'une prise de vue, ainsi que la perte de la trace, cordon ombilical qui relie, par le biais de l'empreinte, toute image argentique à son référent. La série *Perfuser* (*Griffer, déposer, scanner*) questionne également la traduction du réel opérée dans l'image numérique et ce qui reste du corps. Cette série naît des "miroirs blessés" que j'ai déposés sur mon scanner, en y apposant ensuite mes mains, à la recherche de traces corporelles qui pourrait s'inscrire dans une logique indicielle – ou du moins, qui pourrait s'apparenter à cette logique –. Ici, faute de la trace du corps-référent qui paraît lissé par l'image, une autre forme de trace semble émerger : celle des machines, qui apparaît ici à travers la piètre qualité de la numérisation, puisque des lignes forment comme une trame issue de la compression opérée par le scanner.

Effacement et oubli

Le rapport à la mémoire, aux souvenirs, à l'oubli déiffère énormément dans l'ère du paradigme indiciaire par rapport à celle du paradigme numérique. Ainsi le récit de *L'Amant* de Marguerite Duras se base-t-il sur une image manquée : « L'image [...] aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise [...]. Mais elle ne l'a pas été. [...] Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie [...]. C'est pourquoi, cette image [...] n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. [...] C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu²²⁰. » La perte de l'image inaugure ici le récit en faisant appel à l'imaginaire pour

²²⁰ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p 17.

venir la recréer mentalement. Cet épisode relaté par Marguerite Duras constitue un exemple éloquent de ces « images » argentiques inexistantes car non réalisées et qui demeurent comme à l'état latent dans la ou les mémoire(s) qui ont assisté à l'événement. Elles offrent parfois la possibilité même d'un souvenir par l'effacement d'une photographie originelle, quand cette image, si elle avait existé, aurait suspendu le jeu du langage et de la mémoire. De la même manière, l'ouvrage *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert s'ouvre sur la description d'un film voilé, blanc, sacrifié²²¹ : « Ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là devant moi, probablement encadrée, parfaite et fausse, irréaliste [...]. Plus qu'un tour de passe-passe ou de prestidigitation : une machine à arrêter le temps. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme²²². » Quoi de plus troublant, en effet, qu'un négatif voilé, inutilisable, et pourtant témoin d'un événement que nous avons cherché à capter ?

À l'heure du système technique numérique, à l'inverse, une photographie aurait certainement été prise, car l'on use de son appareil compact ou de son smartphone comme s'il était perpétuellement en mode rafale, en étant toujours prêt à le dégainer. Ainsi, alors que l'argentique cultive le manque, en faisant opérer une sélection, une réflexion, au moment même de la prise de vue, le numérique permet de remplir toujours, quelles que soient les circonstances, nos bases de données. Alors chacun était, dans l'ancien système technique, hanté par des images latentes, s'imprimant au creux de la mémoire, le mode numérique ne permet quasiment plus cela : avec lui, nos souvenirs sont comme effacés et remplacés par les prises de vues, notre mémoire est comme remplie, ne laissant plus de place à ce que les photographies manquées recèlent et dissimulent. À ce mode, on peut donc rapporter cette phrase de Serge Tisseron : la photographie est comme l'« auxiliaire des souvenirs que nous n'avons pas²²³. »

221 Hervé Guibert : « *l'image subversive, la photo n'existait pas : nous vîmes en transparence, contre la lumière bleutée de la salle de bain, le film impressionné, blanc de part en part. [...] A blanc, l'instant essentiel, perdu, sacrifié.* » in *L'Image fantôme*, Editions de Minuit, 1981, p. 16-17

222 H. Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 17-18.

223 Serge Tisseron, cité par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 196

III. 3. BLESSURES

Les images-écran – images s'inscrivant sur un écran biface, dont font partie les images argentiques – possèdent une dimension presque corporelle : elle se déploient comme une peau. Ainsi, il semble possible de s'attaquer à elles, de les blesser, de leur faire violence. Plusieurs auteurs leur attribuent ainsi tout un champ lexical lié au corps et à la blessure. Ainsi, pour Stéphanie Katz, « point de suture dans l'image entre l'infigurable et la figure, [...] (l'écran) révèle et cache simultanément²²⁴. » De même, par rapport à l'image vidéo, Christine Ross affirme, au sujet de la première des *Three Transitions* de Peter Campus, que « le visible se creuse face à nous, comme s'il s'enfonçait par le travail négatif du couteau²²⁵. » Ces *Three Transitions*, à l'en croire, opèrent de véritables « blessure(s) de la surface²²⁶ » de l'image, afin de faire prendre conscience de notre « croyance au régime des apparences²²⁷. » En tant qu'elles apparaissent comme désincarnées, on peut se demander si ces blessures sont également possibles dans le cas des images numériques. Possèdent-elles la même dimension charnelle, corporelle, que les images argentiques ? Ou ne sont-elles qu'un pâle dédoublement projeté sur une surface, proche de la conception platonicienne des images ?

Mirages, fascination et vertiges du vide

Baudelaire évoque les débuts de la photographie, époque durant laquelle « la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil²²⁸. » Si la fascination a opéré dès la naissance de l'image argentique, elle a été démultipliée par la révolution numérique qui, plus que Narcisse, opère un effet médusant. Jean-Pierre Vernant décrit ainsi cet effet provoqué par la contemplation de la face de la Méduse :

« Dans la face de Gorgô s'opère comme un effet de dédoublement. Par le jeu de la fascination, le voyeur est arraché à lui-même, dépossédé de son propre

224 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 17

225 C.Ross, *Op. Cit.*, p. 68

226 *Ibidem*

227 *Ibidem*

228 Ch. Baudelaire, *op. cit.*, p 617, cité par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 61

regard [...]. Il s'établit [...] une contiguïté, un échange de statut, qui peut aller jusqu'à la confusion, l'identification [...]. C'est votre regard qui est pris dans le masque. [...] Quand vous dévisagez Gorgô, c'est elle qui fait de vous ce miroir où, en vous transformant en pierre, elle mire sa terrible face et se reconnaît elle-même dans le double, le fantôme que vous êtes devenu dès lors que vous affrontiez son œil²²⁹. »

La vidéo *Touching reality* (2012), de Thomas Hirschhorn, manifeste ce caractère médusant des images numériques, d'autant plus fascinant que l'on peut désormais les faire défiler d'un simple effleurement du bout des doigts, comme des objets sans la moindre consistance, qui ne permettent dès lors plus de mise à distance : cette vidéo met en scène des gestes tactiles faisant défiler, réduire ou agrandir des images de corps blessés. Ici, la vitre sépare et unit tout à la fois les images et la main : il n'y a pas de contact direct entre le corps blessé représenté et la main qui ne peut qu'explorer sa surface et pourtant, le contact semble presque physique, par le biais de la dimension tactile de l'écran, avec ces images de mort violentes. Le descriptif de l'oeuvre, sur le site internet du Palais de Tokyo, explique ainsi que cette oeuvre « révèle un conflit entre une sensibilité tactile du regard et une hypersensibilité vis-à-vis des images de la réalité qui empêche de les regarder en face. Extraites d'un circuit en ligne directe entre des événements tragiques, leur prise de vue et leur circulation sur Internet, ces images ont un rapport immédiat avec la violence des événements. [...] ce film engage sa responsabilité à regarder en face cette violence physique. Ce film s'annonce alors comme une manière de contrer la confusion et l'indifférence vis-à-vis des faits dont ces photographies témoignent²³⁰. » L'objectif de Thomas Hirschhorn est donc bien de mettre en lumière par cette oeuvre le rapport désincarné que nous entretenons avec les images numériques dans leur nature d'images-flux, et le danger que cela peut représenter : leur multiplicité et leur circulation perpétuelle peut nous rendre indifférents à ces images et nous déresponsabiliser.

Blessé – pour réincarner – le miroir numérique

Il apparaît donc comme nécessaire de trouver un moyen de réincarner ces images – ou du moins notre rapport à ces images – afin d'engager à nouveau pleinement notre

229 J-P. Vernant, « La mort en face », cité dans Philosophie Magazine, *Op. Cit.*

230 Descriptif disponible sur le site de la Triennale du Palais de Tokyo :

<http://www.latriennale.org/fr>

regard, notre corps de spectateurs et, par là, notre responsabilité. Selon Sylvie Merzeau, « si le futur antérieur est le temps d'une pétrification rassurante, [...] il est aussi la voie par où l'imaginaire réinvestit la trace pour déchirer sa fixité par l'irruption d'un corps [...]. Si les traces stockées par les mnémotechnies sont des informations gelées, elles peuvent à tout instant se convertir en informations-flux, par une "décharge entropique"²³¹. » On peut se demander si cette conversion est également possible dans le cas des « informations gelées » par le numérique. La « présence » dans les images numériques est en effet engloutie, effacée par le processus de traduction qui est à l'oeuvre depuis le moment de la prise de vue jusqu'à l'apparition de l'image sur l'écran. Tout s'est dématérialisé, assimilé et confondu avec le « corps »-même de l'ordinateur, avec sa structure squelettique, avec la planéité vide de l'écran lumineux. Confondu, et donc anéanti, dans un processus de digestion. Réincarner peut s'apparenter, peut-être, à une tentative consistant à « modifier la nature même du visible en le stratifiant, afin d'échapper à sa fixité par la dimension du sens et de la temporalité. Il faut repousser à tout prix cet arrêt du regard, où l'oeil hypnotisé se fixe à la surface de l'image pour se perdre dans les mystères de sa finitude plate²³². »

C'est une telle tentative de stratification pour une réincarnation qu'opère mon travail *Au fil du rasoir – Impression écran* : ce travail prend en effet pour point de départ un arrêt sur image d'un plan – numérisé, puisque téléchargé et visionné sur l'écran de mon ordinateur – du film *Un chien andalou* (1929), de Luis Bunuel. Cette image peut constituer au sens littéral l'« arrêt du regard » évoqué par Sylvie Merzeau, puisqu'il s'agit de l'instant décisif où le fil du rasoir vient découper l'oeil de la jeune femme. Cet arrêt sur image, puis une capture d'écran me permettent, grâce au logiciel Photoshop, de révéler progressivement les dégradations subies par l'image – initialement filmique, puis traduite de manière numérique –, par le biais d'un effacement progressif, en sélectionnant peu à peu des zones de l'image avec l'outil "baguette magique". Ce travail, en tant qu'il opère une forme de dégradation, peut constituer un prélude au travail plastique qui sera mené au cours de la thèse. Cet outil, malgré le choix d'un seuil de "tolérance" réglé sur 0²³³, sélectionne dans l'image des zones non contigües, correspondant à des valeurs numériques. Ce travail opère un mouvement paradoxal qui montre la désincarnation opérée par le processus de

231 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 237

232 *Ibid.*, pp. 187-188

233 Le seuil de tolérance consiste à indiquer au logiciel Photoshop le type de pixels à sélectionner, selon un spectre plus ou moins large, afin que ces pixels électionnés soient plus ou moins différents dans le ton et la couleur.

traduction de cette image au départ argentique, tout en ouvrant peut-être une voie vers une réincarnation, en tant qu'il révèle d'autres traces que celles du corps et crée, du moins en apparence, une stratification de l'image par l'accumulation de calques qui sert à l'opération de décomposition de l'image. Ce travail progressif déconstruit image par image la simulation finale opérée par la codification numérique et qui est montée sous forme de vidéo. En cela, il montre à la fois une sorte d'aplatissement de l'image – chaque zone, dans l'image argentique de départ, possède sa valeur propre, alors que dans sa traduction numérique, les ombres sont traduites et classées par niveaux de gris – et met à jour les pertes successives opérées par les conversions multiples subies par l'image filmique jusqu'à son arrivée sur le disque dur de mon ordinateur. Imperceptibles à l'oeil nu, ces multiples dégradations constituent des traces de ses trajets, et permettent partiellement de retracer l'histoire et les péripéties de son voyage. On peut en cela les rapprocher des bandes grises neigeuses qui s'accumulent et dégradent, à chaque lecture, la bande magnétique d'une VHS. Il s'agit donc de faire des arrêts sur images pour les découper au scalpel, afin de cerner ce qui, en elles, subsiste du réel et ce qui tient de la trace laissée par les machines, lorsqu'elles sont issues d'une prise de vue²³⁴.

Par un procédé différent, Gérald Petit, dans ses travaux photographiques *L'entremise* (2010), *Sans titre (les modifications)* (2010) ou encore *Sans titre (une plume de paon dont la vengeance se décore)* (2011), rétablit l'image en tant que *picture* : il numérise en effet des photographies déjà tirées ou imprimées, et qui présentent des accidents manifestes tels que des pliures, déchirures ou froissures. En cela, il rappelle que les images – du moins, celles imprimées et rendues au statut d'objet – ne sont pas que pures surfaces. Réincarner les images numériques n'est une démarche qui peut aboutir que si ces images ne sont pas que pures surfaces, soit totalement opaques, soit complètement transparentes. Tenter d'amener la notion de translucidité, qui est opérante pour les images argentiques, dans le cadre d'une pratique différente des images numériques peut être une manière de chercher à retrouver en elles une forme de présence, plutôt que de les laisser s'apparenter à cette conception évoquée par Marie-Josée Mondzain : « Nous sommes enfants de l'optique et bien voir, c'est avant tout faire le point. [...] Notre regard est devenu [...] passionné de clarté jusque dans l'égarement. [...] Le sujet occidental se tient le plus souvent immobile, debout derrière un miroir sans tain²³⁵ », assoiffé de transparence car

234 Ce travail tend à mimer les dégradations opérées par les machines tout en s'en distinguant, puisqu'il s'agit ici d'une démarche volontaire et réfléchie.

235 M.J. Mondzain, *Transparence, opacité, Op. Cit.*, p. 20

obéissant à « l'exigence supposée d'un dévoilement du monde sous (ses) yeux²³⁶. » Dès lors, « quand notre siècle est venu imposer le deuil des illuminations ou de la clarté et que la fierté du sujet voyant et connaissant a fait l'épreuve de son impuissance [...], la mort de l'idée qu'on croyait claire et universelle (a été) vécue comme une catastrophe²³⁷. » Ces propos peuvent rappeler ceux d'Yves Cusset quant conséquences de la Seconde Guerre Mondiale : « Le regard n'a plus d'horizon, il a des murs et des barbelés, de terribles écrans de fumée. [...] Auschwitz et Hiroshima ont dressé devant le regard un mur sur lequel la vision est venue se briser²³⁸. »

Pour éviter l'écueil de cette vision sans horizon ou celle du narcissisme qui conduit à l'absorbement du sujet, les images numériques doivent être capables de provoquer un écart, une dissonance, être à même de laisser ouverts en elle des « interstices de perplexité ». Mais du fait de leur dimension squelettique, on peut se demander si de telles béances sont possibles... En effet, sur quoi ouvrirait-elles, sinon sur du vide ? Derrière la zone colorée du pixel, il semble qu'il n'y ait qu'un calcul, une idéalité purement abstraite : aucune présence n'affleure à la surface. Il peut dès lors être nécessaire de blesser, trouer, violenter ces images, afin de les mettre en crise. En effet, pour Marie-Josée Mondzain, « trouer, c'est mettre en crise, et cette crise porte en elle espoir de vie et de menace de mort. Quiconque veut le dire doit être maître dans l'art des murs et des écrans²³⁹. » Alors seulement, l'écran monoface peut s'ouvrir à autre chose, pointer vers un au-delà, alors que la mathématisation à l'oeuvre dans le numérique avait oeuvré, selon Philippe Barboza, à la fermeture et caractère brut et ouvert de l'indice : « Ayant abandonné tout dogmatisme métaphysique, tout centralisme rationnel, tout absolutisme pyramidal pour donner corps à des couches multiples du sens, à des paroles déroutantes et contradictoires, nous pouvons supporter l'accueil de ce qui se présente à nous comme à des propositions de la vie même²⁴⁰. » Sylvie Merzeau à propos de la photographie argentique, affirme que, pour surmonter l'Intraitable, « l'oeil et le langage doivent briser la vitre et passer de l'autre côté du miroir, pour basculer dans l'image²⁴¹. » Pour amener à une distinction du réel et de l'apparence, « il faut brûler l'image et briser le lien mimétique qui relie l'un à son

236 *Ibid.*, p. 20

237 *Ibidem*

238 Y. Cusset, « L'absurde et le sublime » in *Traces du sacré*, p. 263

239 M.J. Mondzain, *Transparence, opacité ?*, *Op. Cit.*, p. 14

240 *Ibid.*, 20-21

241 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 181

autre²⁴² », comme le fait Peter Campus avec ses *Three Transitions*. Mais est-il également possible de brûler ainsi l'image numérique, dès lors qu'elle est impalpable et constituée d'idéalités mathématiques, purement abstraites ? Les accidents de la surface sont-ils encore possibles, au sens propre, matériel, physique ? On pourrait objecter que dans l'image électronique, on se heurte à la surface, sans visiblement pouvoir découvrir une profondeur. En effet, Christine Ross affirme :

« Après chaque accident de la surface [...] il reste toujours quelque chose de la surface spéculaire blessée. [...] Ces vestiges sont la démonstration du fait qu'une fois le spéculaire brisé, une fois la surface blessée, il reste toujours une autre surface. [...] Ce qui reste après la démonstration du visible, après le travail de la déchirure, c'est l'écran, la surface même à travers laquelle nous accédons à la visualité électronique²⁴³. »

Mais pour Christine Ross, « chez Campus, [...] la surface est porteuse d'ambivalences où coexistent les pôles de la dualité métaphysique. Elle est simultanément un espace immatériel et matériel, une affaire d'invisibilité et de visibilité, d'entité blessée et conservée²⁴⁴. » Si tel est le cas en vidéo, la surface, dans le cas du numérique, est-elle elle aussi encore porteuse d'ambivalences ? Est-elle encore affaire d'invisibilité et de visibilité, d'entité blessée et conservée ? Existe-t-il, dans l'image numérique, comme dans l'image analogique, une « tension entre la profondeur et la surface, l'absorption et la différence, l'un et l'autre²⁴⁵ » ?

Stigmates, manque, désir et oubli

Anne-Marie Garat s'intéresse aux vieilles photos de famille d'anonymes. Celles-ci présentent a priori très peu d'intérêt pour une personne extérieure à la famille. Pourtant, l'auteur affirme que c'est en tant qu'obsolètes que ces images argentiques sont « réinvesties d'une valeur intrinsèque²⁴⁶ » :

242 C. Ross, *Op. Cit.*, p. 73

243 *Ibid.*, p. 74-75

244 *Ibid.*, p. ???

245 *Ibid.*, p. 61

246 A.-M. Garat, *Op. Cit.*, p. 7

« Chacune porte les stigmates singuliers de sa fabrication, de son usage et de ses avatars : [...] objets qui, par leur vieillissement, déclinent leur identité, datent leur spécificité technique, et le traitement que le temps ou leur possesseur leur a infligé... Leur matière menacée, leur caractère unique (les négatifs sont souvent perdus), leur indigence formelle, leur pathétique anonymat et leur esthétique falote – peut-être surtout leur silence – en tout les distingue de la production induite par le standard numérique...²⁴⁷ ».

Outre les accidents liées à leur manipulation, la chimie à l'oeuvre dans toute image argentique s'oxyde et évolue, déployant ainsi des résidus qui s'apparentent au vivant. Elle présente donc au moins des cendres et bien plus souvent une matérialité abîmée, nuisant à la reconnaissance totale de ce qui est représenté. Ces pertes induites par l'évolution du matériau, signes de sa fragilité, convoquent l'imaginaire du spectateur et manifestent qu'elle pointe vers un au-delà en indexant un vacillement qui travaille sa propre matérialité, dans une tension indiciaire. Christine Ross désigne justement l'interaction chimique comme actrice de cette creusée de la surface médiatique de l'image. Or, aucune chimie n'est à l'oeuvre dans l'image numérique, celle-ci semblant donc se résumer à n'être qu'une lamelle de visibilité. On peut donc se demander si ce type d'accidents est également possible dans le numérique : peut-on, avec le numérique, passer de l'autre côté du miroir, pour basculer dans l'image ?

247 *Ibid.*, p. 7-8

CONCLUSION

Par le processus chimique qui la rend depositaire d'une présence absente, la photographie argentique pointe vers une altérité, dont l'intensité suspend le langage. L'emphase déchirante du *ça-a-été*, mise en lumière par Roland Barthes en tant qu'en elle résiste toujours une intraitable singularité, attise le manque et le désir. Selon Stéphanie Katz, à l'image de la kénôse, le dispositif iconique – qui se pense comme articulation entre invisibilité et visibilité – figure le néant en désignant l'éloignement du prototype. « Il y a donc dans le projet iconique un manque intrinsèque qui blesse deux fois l'image d'un horizon d'absence et de l'inaptitude du projet de ressemblance. [...] L'image artificielle est promise à une dégradation qui n'abîme en rien le prototype qu'elle désigne, puisqu'elle ne le contient pas. C'est bien l'image elle-même, assimilée dans son procès vers la mort au corps du Christ, qui porte les stigmates d'une décrépitude annoncée²⁴⁸. » Ces images sont porteuses « de cette plaie d'absence dont l'image doit se souvenir²⁴⁹. » Toute image au sens archaïque garde en mémoire une telle blessure, et dans les images soumises à une logique de l'index cette violence vient s'inscrire tout particulièrement. Sylvie Merzeau évoque d'ailleurs un « rapport secret entre photographie, fantasme et autopsie²⁵⁰ », en s'appuyant sur ce propos de Philippe Dubois : « La photographie, en tant qu'image fixe et tranchante, coupe d'espace et de temps, arrêt unique et définitif [...], appelle le crime, cette violence singulière et irrémédiable, individuelle et tranchée, unique et définitive²⁵¹. » Dans cette recherche, il est nécessaire de se demander si les mêmes plaies habitent l'image numérique, bien que celle-ci ne soit qu'un duplicata – en tant qu'elle est dénuée de la chimie qui œuvre dans les images soumises au paradigme indiciaire : en effet, ces plaies peuvent être les brèches qui permettrait d'explorer l'image numérique pour y découvrir une profondeur et, éventuellement, des traces.

Ouvrir l'image numérique, chercher à l'explorer par le trait était ce qui a animé mon travail *Provisoire* qui a initié et animé le début de cette présente recherche : troublée par la présence d'une vitre au premier plan, s'efface progressivement par un dessin contaminant l'image : des traits s'entrecroisent sur la photographie de départ, retraçant les

248 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 69

249 *Ibid.*, p. 173

250 S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 120

251 Ph. Dubois, "Le Corps et ses fantômes", *La Recherche photographique*, n°1, 1986, p 42, cité par S. Merzeau, *Op. Cit.*, p. 120

contours des formes présentes dans celle-ci, comme pour en établir la cartographie. Cette accumulation se fait à la fois ajout et retrait. Les lignes blanches dévorent peu à peu les pixels colorés, font le vide. Le blanc se fait signe de l'absence, du faire-place créé par le dessin. La vidéo, née de ce dessin évolutif, met ainsi en scène le théâtre d'une disparition, celle du référent. Par une contamination des traits qui s'entrelacent, un virus semble dévorer lentement l'image pour en faire apparaître la trame. Ce travail peut évoquer celui d'Angela Detanico et Rafael Lain intitulé *White Noise* (2006) : cette vidéo numérique part d'une photographie numérique aérienne de la forêt amazonienne qui s'efface progressivement, au fur et à mesure d'une sélection de plus en plus importante de zones de couleurs, grâce à l'outil « baguette magique » de Photoshop. Le montage rejoue ce processus d'effacement, faisant disparaître le référent – la forêt – pour aboutir à un écran totalement blanc : « L'image est mangée petit à petit. En même temps, on anime l'image, créant un paradoxe avec le fait qu'on l'efface²⁵² » explique Angela Detanico. Une approche analytique let distanciée par rapport au réel les conduit à anéantir le référent par un processus d'entropie qui amène à considérer l'image numérique pour ce qu'elle est : une surface pixellisée. Sélectionnées une à une, les couleurs sont extraites de l'image, et remplacées par du blanc, réserve de l'image numérique, signe de l'absence, révélant la présence de plus en plus envahissante du support au détriment du référent. Le scintillement blanc de l'outil indique que ce dernier agit de manière inéluctable malgré la douceur apparente de l'effacement produit, liée à sa progressivité lente. Cette disparition procède en effet d'un geste très méthodique et ténu, mais néanmoins violent, tant dans son sens politique, en écho aux questions écologiques soulevées quant à l'abattement des arbres, que dans sa dimension iconoclaste : l'augmentation et la densification progressive de ces points recouvre finalement la totalité de l'espace. L'image est dépossédée de ses couleurs, de toute trace du référent photographié, et donc de toute vie, par le biais d'une véritable contamination. « Le processus de délitement, qui apparaît à l'écran, achemine l'oeuvre vers sa propre mort, nous confrontant impuissants et de façon irrémédiable à cette fin programmée. [...] Le blanc, ou plus exactement l'absence, envahit l'image, tel un virus qui progressivement gangrènerait et anéantirait le sujet. Avant la disparition totale de l'image, le white noise, qui représente l'ensemble des fréquences du spectre sonore, monte en intensité, surdétermine cette destruction et la clôt²⁵³. »

252 Propos d'Angela Detanico lors de la conférence *Interfaces* du 24 octobre 2012 à la Sorbonne

253 Line Herbert-Arnaud, « Angela Detanico et Rafael Lain : entre transposition et disparition », 20/27, 2008, p.115-117

Les gestes de *Provisoire* ont été les premiers et les plus intuitifs, ainsi une piste peut-être à explorer du côté de l'exploration de la pixellisation de l'image numérique. C'est cette démarche que reprend *Au fil du rasoir – Impression écran*, mais en laissant cette fois-ci plus de place à la sélection opérée par l'appareil l'ui-même et l'interface Photoshop, et non pas en utilisant pas des lignes de dessin réfléchies et extérieures à l'image. Il s'agit cette fois-ci de chercher les traces laissées par les machines elles-mêmes, et non pas de dégrader l'image sans être animé par une quête précise.

D'autres pistes peuvent être explorées, à l'issue de ce mémoire. Le processus de réincarnation des images numérique pourrait chercher notamment à stratifier ces images pour leur donner une épaisseur, à l'image de l'art hollandais, tel que décrit par Stéphanie Katz :

« Dans une logique qui autorise la mutation de l'invisible vers l'invu, ce nouvel écran perd donc sa profondeur et s'horizontalise. [...] Superposant les différentes couches du visible – chaque nouvelle strate pouvant figurer un temps différent, un espace différent ou une expression différente –, il établit des correspondances ou des complicités d'une couche à l'autre, l'ensemble produisant des effets de simultanéité, de coprésence et de traduction²⁵⁴. [...] L'écran n'est plus uniquement la surface concrète de l'apparition de l'image, mais il devient également cet espace de vide, cette zone aveugle qui respire entre chaque strate. Comme un poumon de l'image, l'écran est la zone de respiration à partir de laquelle s'articulent les différentes couches de la représentation²⁵⁵. »

Ce faisant, l'Oeil du Nord initie un processus de réajustement de l'écran qui abandonne sa quête de l'invisibilité divine pour chercher à capter l'infinité du monde, et « la surface d'apparition de l'image²⁵⁶ » est une « surface conçue comme un écran accueillant simultanément le lisible et le visible²⁵⁷. » Les images de l'art hollandais se stratifient donc à travers un feuilletage de l'espace. Stéphanie Katz donne comme exemple

254 Christine Buci-Glucksmann, *L'Oeil cartographique de l'art*, Galilée, 1996, p.81-90

255 S. Katz, *Op. Cit.*, p. 110

256 *Ibid.*, p. 111

257 *Ibid.*, p. 111

les tableaux de Vermeer, dans lesquels les vitres ou les miroirs sont vidés de toute exactitude spéculaire. Ce qui, dès lors, réintroduit le décalage propice à l'émoi esthétique. Les images numériques devraient ainsi être susceptibles d'être soumises à l'accident, au trouble, afin d'être également vidées de toute exactitude spéculaire. Lorsque Marie-Josée Mondzain poursuit son propos sur les façades, ces dernières, bien que dénuées de profondeur, semblent malgré tout susceptibles de proposer des énigmes, des secrets, qui se jouent en surface et sont plutôt de l'ordre de la pensée : « Les façades deviennent la métaphore de toutes les murailles qui s'opposent à la pénétration. Ni profondeur, ni perspective. L'oeil dépose un regard égal sur tous les plans. [...] La hiérarchie des plans n'est pas construite sur la géométrie du visible, mais sur l'ordre de la pensée. Informer est affaire de surface, c'est donc en surface que se joue le secret²⁵⁸. » C'est ainsi que ma vidéo *Peaux* cherche, à travers des surimpressions multiples qui amènent à une illisibilité, à stratifier l'image en lui conférant comme des couches et pelliculaires. Les fragments de corps s'enchevêtrent en donnant lieu à un magma où l'on ne distingue le référent que par instants fugitifs. Néanmoins, malgré cette expérimentation, l'image demeure désespérément plate et lisse.

Il pourrait également s'agir, dans cette quête d'une forme de trace ou de la présence d'un corps, de voiler ces images ? Debray rappelle que « les monothéismes du Livre sont des religions de pères et de frères, qui voilent filles et soeurs pour mieux résister à la capture par l'impure image. [...] Mirages de l'image, miroirs d'Eros. [...] La violence habite la théologie de l'image²⁵⁹. » Ce voilement apparaît comme nécessaire pour permettre une mise à distance, pour pouvoir résister à une absorption. Dans la religion juive, cela est même vrai pour le Dieu : « Quand Yahvé apparaît à son peuple, c'est derrière des nuées et des fumées. Ou en songe, dans des visions nocturnes. [...] Il fuit la lumière et la vue des hommes²⁶⁰. » Alors que ce voile troublant, dû à la part chimique, est à l'oeuvre dans toute image argentique, le numérique en semble dénué, ce qui peut être en partie responsable des « vertiges de la simulation » évoqués par Stéphane Vial : tout semble totalement transparent, fluide et sans énigme. Si tout semble sous contrôle, puisque le numérique est programmable et programmé, c'est paradoxalement ce qui peut conduire à cette absorption vertigineuse : car alors le spectateur se transforme en utilisateur et se laisse envahir par un sentiment de toute puissance. Si dans *Provisoire* ou

258 Mondzain, *Transparence, opacité*, Op. Cit., p. 16

259 R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Op. Cit., p. 106

260 *Ibid.*, p. 102

dans *White Noise*, l'évolution des deux vidéos nous offre le spectacle d'une disparition, voire d'une déperdition, l'image disparaît dans chacune au profit de son pur squelette : ici une trame numérique, révélée par la sélection progressive rendant manifeste sa nature pixellisée. À la suite de ce qui semble rejouer le processus de révélation argentique à l'envers, il s'agit désormais de chercher à trouver, plus que le seul squelette, une dimension charnelle aux images numériques.

DOCUMENTS COMPLÉMENTAIRES

Entretien avec l'artiste Estefanía Peñafiel Loaiza

Cette rencontre a eu lieu au sein de son exposition L'espace épisodique, présentée au Crédac – Centre d'art contemporain d'Ivry, situé dans l'ancienne Manufacture des Éillets, du 11 avril au 22 juin 2014.

Bonjour, merci beaucoup d'avoir bien voulu prendre le temps de me rencontrer. Ma toute première question part de cette exposition en général : pouvez-vous expliquer en quelques mots quel en est le coeur, ce que vous avez voulu y mener ?

Je connais le Crédac depuis longtemps, ce site m'intéressait depuis la proposition qui était faite pour investir ce lieu. J'ai voulu travailler sur le bâtiment en lui-même, son histoire. Il est tellement chargé de traces et d'histoire, qu'il était pour moi évident de travailler sur cela. La lumière est également très importante dans la conception architecturale de ce bâtiment, de même que l'horloge que j'avais remarquée à chacune de mes venues à la Manufacture des Éillets. Ainsi, la lumière, et la temporalité, la durée sont devenus les axes de travail que j'ai choisis pour mon intervention au Crédac.

Dans l'ensemble de votre démarche, peut-on dire que vous êtes toujours à la recherche de traces ?

Non, pas forcément. C'est le cas quand je suis invitée à investir un lieu aussi particulier que celui-là en effet. Mais je réagis en fonction de chaque projet. Il y a toujours, de manière générale, quelques axes conceptuels qui m'intéressent. Mais quand je suis invitée dans un lieu singulier, ce sont les particularités du lieu qui m'intéressent. S'il y en a... Car parfois, il s'agit d'un White Cube, d'une galerie. Dans ce cas, c'est autre chose qui va m'intéresser. Mais dans les lieux qui sont très chargés des histoires, je m'intéresse à leurs traces. Les sortes de traces que je cherche sont souvent liées au passé, mais je peux m'y intéresser également par rapport au présent. Si je m'intéresse aux traces, c'est par rapport au présent, à la manière de les associer à l'actualité, de les rendre actuelles, de découvrir quelles résonances elles ont aujourd'hui. Les traces demeurent donc un axe fort de mon travail, mais tout dépend de l'histoire du lieu investi, de l'histoire humaine qui s'y est jouée ou qui s'y joue, de ce qui est là. Cela peut avoir par exemple une dimension sociale, une dimension contextuelle. J'aime les lieux chargés d'histoire, qui me permettent d'explorer, de me mettre dans une recherche, de travailler des formes dans le temps.

Puisque vous évoquez le White Cube, ce dernier ne peut pas être également chargé d'histoire ? Je pense à l'intervention *Timekeeper* (1999, réactualisée en 2013 au Centre Pompidou) de Pierre Huyghe : il a gratté les murs de la Galerie Sud du Centre Pompidou pour repérer la trace de l'exposition précédente. De manière similaire, vous exercez des formes de blessures, d'effacement, pour faire émerger quelque chose. Peut-il y avoir une certaine correspondance avec ce travail de Pierre Huyghe ?

Oui, tout à fait. Partir à la recherche de traces constitue un pan particulier de ma recherche. Mais je m'intéresse également à la façon dont il y a quelque chose qui se dévoile. Ce sont les paradoxes de sens qui, dans ce que je fais, m'intéressent particulièrement. Par exemple, en grattant, il y a quelque chose qui apparaît derrière. De la même manière, je trouve cela intéressant de manifester la manière dont la lumière qui

nous montre peut en même temps nous aveugler, la façon dont, dans l'obscurité, des choses peuvent se dévoiler.

En effet, on trouve dans un certain nombre de vos œuvres une telle dynamique d'apparition et de disparition.

Oui exactement. Donc, en effet, la question des traces peut m'intéresser, mais je me demande toujours par rapport à quoi. Je les mets toujours en relation avec quelque chose : soit avec le présent : pour que surgisse quelque chose ; soit dans une association avec des éléments plastiques ou bien théoriques. Mais c'est toujours une forme d'association qui fait surgir, dans mes projets, de tels paradoxes. Ici, par exemple, puisque vous avez évoqué Pierre Huyghe, quand j'étais en train de faire ce travail, j'ai remarqué qu'il y avait sur le sol des traces quadrillant l'espace, traversant les formes, et issues en fait de la dernière exposition. Ainsi, ces traces ne datent pas non plus du début du siècle ou des ateliers. Elles datent d'il y a quelques mois. En ce sens, le « présent » guide aussi cette exposition. Lorsque l'on a enlevé les « tapis » de vernis de l'installation *l'espace épisodique* (2014), je me suis rendue compte de cette réalité, ce qui a ajouté encore du sens à ce geste constitutif de l'oeuvre.

Vous utilisez énormément de médiums différents, mais il semble qu'il y ait souvent un rapport à la photographie, et notamment à la photographie argentique. Dans votre œuvre *l'espace épisodique* (2014) par exemple, les sortes de « drapés » formés par les pellicules retirées du sol puis pliées ou déposés sur la table d'architecte peuvent évoquer le Saint-Suaire. Or ce linge peut être considéré comme la première image photographique, en tant que première image *acheiropoiète*. La vidéo *fragments liminaires (la manufacture)* (2014) peut également faire penser aux bains de la révélation. Si l'image argentique est en effet sous-jacente à une partie de votre démarche, qu'est-ce qui vous intéresse dans son processus ?

Vous avez raison. Plus que l'image argentique, c'est vrai qu'il y a un lien qui peut se faire avec la photographie, et au-delà de la photographie, je mène toute une réflexion sur l'apparition de l'image. En ce sens, il y a bien sûr la photographie dans ma réflexion. Dans certains procédés que j'utilise, notamment dans la vidéo *fragments liminaires*, il y a une encre noire qui fait surgir l'image comme s'il s'agissait d'un révélateur. Donc on peut effectivement l'associer à la photo. Il y a bien une association avec la photographie comme révélation d'image, notamment argentique. Ayant travaillé la photographie argentique aux beaux-arts, cette pratique me stimule. Il y a donc des évocations liées à cette expérience dans mon travail, des liens avec la photographie argentique qui peuvent être évidents. Dans mes travaux, il y a également en ce sens une évocation religieuse, si l'on peut dire : dans la relation entre le mot et la parole par exemple : l'image qui devient la raison du mot, du fait de nommer. Ou comme vous le dites, il s'agit d'une trace de quelque chose. On peut les lier tout à fait. Il s'agit d'une couche qui s'ajoute à mes travaux. Je parle de révélation quelquefois, quand je parle de mes oeuvres. Cela peut être lié à l'endroit d'où je viens : l'Amérique latine, où le contexte est très chrétien. C'est un bagage culturel que j'ai.

En liant apparition et disparition, dans votre questionnement sur l'image, vous rapprochez-vous de la conception de Régis Debray selon lequel « la naissance de l'image a partie liée avec la mort²⁶¹ » ?

261 Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 24

Oui, vraiment. Il pointe ici le paradoxe d'une naissance à partir de quelque chose qui est mort donc en soi, on peut effectivement associer cette phrase à ma démarche. Dans *fragments liminaires*, par exemple, on m'a demandé s'il s'agissait pour moi de traiter de l'apparition ou de la disparition. Mais d'une certaine façon, je me joins à ce que vous venez de dire : je me demande comment, à partir d'une disparition, il y a quelque chose qui surgit. Ou comment, au moment où quelque chose surgit, quelque chose peut disparaître aussi. Il y a toujours cette tension. Il y a d'ailleurs, dans le catholicisme, l'idée de la résurrection rejoint cette idée de la naissance après la mort, que je peux lier avec mes œuvres.

C'est d'ailleurs paradoxal d'utiliser de l'encre noire pour donner le sentiment d'une révélation de l'image, puisque l'encre noire va normalement avoir tendance à faire disparaître l'image. Or l'image surgit ici...

Dans mon travail, le médium que je choisis sert toujours la pensée de l'œuvre que je veux réaliser. Plastiquement, ensuite, je la travaille. Par exemple, pour ce travail, fait à partir de photographies d'archive, j'ai eu l'idée de monter à l'envers. Pour ce faire, il y a un geste que j'ai appris à faire à l'envers dans le temps réel : comment mettre l'image dans l'encre pour que, au montage inversé, on ait l'impression que je la retire. Il y a également certaines de mes vidéos où j'apprends à écrire à l'envers, puis à lire à l'envers... Bientôt parler à l'envers ! J'investis chaque chapitre d'une façon différente et là, il s'agissait de faire un geste à l'envers pour que, une fois monté à l'envers, il donne une forme de présent que l'on ne comprend pas trop, où l'on brouille un peu les pistes. Il ne s'agit pas seulement pour moi de mettre à l'envers quelque chose, mais de créer, par ces gestes à rebours, un sens, en transgressant justement le sens premier ; d'utiliser ce caractère transgressif pour montrer des choses qui ne sont pas telles que l'on pense qu'on les voit.

Dans beaucoup de travaux, vous opérez un travail d'effacement, presque de destruction, et souvent, vous effacez des choses qui sont de l'ordre de l'empreinte ou de l'impression : les journaux, les pages de livre, les tirages argentiques qui sont des empreintes...

Je suis en effet attirée par les choses liées au domaine de l'impression, et de l'empreinte. Ici, par exemple, l'impression c'est le texte, c'est le langage, et je me rends compte de plus en plus que cet aspect est très présent. Ainsi que l'écriture. Par exemple, les journaux (notamment avec *sans titre (les figurants)*, travail que je continue à réaliser) m'intéressent énormément. Depuis toute petite, j'adore les journaux, leur odeur aussi. On peut imaginer que ces objets imprimés demeurent une trace qui reste. Et chaque journal a ses différences, sa propre matérialité. Leur aspect matériel m'a toujours attirée. Mon premier projet était de contacter l'imprimerie nationale d'Ivry. En fin de compte, je n'ai pas travaillé avec eux ; ils ont déménagé, mais c'était la première chose que j'aie faite, avant même d'investir l'horloge et le reste, parce qu'il y avait cette question d'empreinte, d'encre, de laisser une trace sur un matériel. Dans le cas de *commune présence* (2014) qui présente une série de mains tirées de journaux et numérisées, il s'agit d'une conséquence des figurants : j'avais tellement de journaux que j'ai commencé à regarder les images qui étaient là. Dans ces images se trouvaient des anonymes, et il y avait quelque chose d'anodin dans leurs gestes mêmes, dans leurs actions. J'ai justement voulu attraper cela, agrandir ces gestes qui sont minuscules, que l'on ne voit pas, pour les voir justement, les faire exister autrement. Le cinéma, dans ce projet, était également très présent. Cela

renvoie aussi aux films. Dans la vidéo *cartographies 1. la crise de la dimension* (2010) également, l'encre et l'empreinte sont présentes : j'ai fait ce travail avec de l'encre qui semble sortir de mes doigts sur un chapitre qui parlait de l'imprimerie, de sa naissance et du mal qu'elle a fait dans l'humanité. Il y a donc ici une réflexion justement sur cette notion d'empreinte, d'imprimerie. De plus, il y a également le rapport à l'empreinte de doigt... C'est vrai qu'il y a donc plusieurs couches comme cela qui font sens.

Par rapport encore à cette question de l'empreinte, vous faites disparaître des choses comme par magie ou apparaître d'autres sur des objets qui sont de l'ordre de l'imprimerie ou de l'empreinte. Est-ce que cela aurait la même résonance si vous cherchiez à effectuer de telles opérations sur une image totalement immatérielle, telle qu'une image numérique ? Avez-vous déjà travaillé de cette manière ou pourriez-vous l'envisager ?

Oui, tout à fait. J'ai déjà travaillé sur des matériaux que l'on pourrait dire plus virtuels. Par exemple dans *un air d'accueil* (2013) : j'ai pris des vidéos faites par des caméras de vidéosurveillance dans les limites des lisières terrestres (je suis d'ailleurs en train de travailler sur la frontière entre les États-Unis et le Mexique). J'ai pris beaucoup de morceaux de ces vidéos, que j'ai retravaillés : je les ai repris dans leur durée notamment, dans leur vitesse, et je les projette, je laisse l'objectif de la caméra ouvert quelques secondes pour que cela devienne un paysage mais comportant presque une trace du passage humain. Or, justement, les migrants tentent de devenir invisibles pour passer. Et l'objet des caméras de surveillance est justement de les rendre visibles. Ce sont même parfois des caméras thermiques. Tout l'objet de ces caméras relève de la possibilité de les voir. Donc, dans cet exercice que j'ai fait, dans ce travail de l'image, il s'agissait d'une certaine manière de leur rendre leur invisibilité. Ce qui rejoint d'ailleurs une certaine conception de la Renaissance du tableau de paysage naturel, dépourvu de présence humaine. A l'issue du traitement que j'inflige aux images de caméras de surveillance émergent des images un peu bizarres, quelquefois un peu abstraites, quelquefois représentant des arbres, dans certaines on ne comprend pas trop pourquoi c'est obscurci. Ce sont comme des paysages humains où il y a quelque chose qui est inscrit de manière latente. Ici, il s'agit d'images vidéos, qui passent par d'autres médias, notamment la photographie : il y a donc un travail de l'image, au-delà d'une matérialité. Ici c'est virtuel.

Ainsi, ce n'est pas tant la matérialité qui vous intéresse dans ces cas-là. Mais plutôt toujours le phénomène d'apparition et de disparition.

Oui. Mais bien sûr ici, on peut dire que la matérialité se voit beaucoup, pas tant dans le support, mais plutôt dans le travail du passage des médias, d'un média à un autre. À la fin, il s'agit de photographies. Mais on peut voir qu'il y a une texture qui s'éloigne du papier photo sur lequel ces images sont imprimées : c'est la trace de tous les médias par lesquels l'image est passée. On dirait quelquefois qu'il s'agit de photographie argentique. En réalité, ce sont les passages successifs à travers les différents médias qui ont fait que l'image obtient un aspect matériel beaucoup plus plastique, voire pictural. Il y a en effet une des photographies qui ressemble à une peinture. Bien que ce soit une photographie imprimée sur un papier baryté. Cela rejoint les peintures où c'était vraiment la nature que l'on cherchait à représenter et non la présence humaine, e qui nous renvoie à la peinture de paysage notamment.

Vous exercez une forme de violence envers certains images ou certains objets : un

livre scié, des personnes effacées, des traces de gomme... Ces gestes, symboliquement et physiquement très forts, vous situent-t-il dans une démarche iconoclaste ? Quelle est votre posture à propos de la dimension violente de ces gestes ?

On attribue effectivement une certaine violence à mes gestes. Bien que couper, dans le cas d'une bobine de cinéma, ne soit pas aussi violent. Mais j'ai bien conscience de la dimension violente de ces gestes. Néanmoins, toujours, je réfléchis à leur sens. Par exemple, trouver quelqu'un qui puisse et veuille couper un livre n'a pas été si évident. Après plusieurs essais, on l'a fait finalement avec une scie très fine. Celui qui a effectué le geste était interloqué : « Mais pourquoi couper un livre... ? »... C'est vrai qu'il y a une force symbolique dans le fait d'effacer. Mais je pense toujours à la raison-même de ces gestes que j'effectue, à leur sens : j'étudie vraiment ces gestes. Pour ma part, je n'utilise pas trop le mot « effacer ». Dans le cas de la série des *figurants*, par exemple, on a tendance à dire que j'efface des journaux. Moi, je préfère dire que je « gomme » des journaux, parce que cela ne disparaît pas, ne s'efface pas. Je récupère justement le produit de cet effacement, donc ils ne sont pas effacés totalement. Je dis pour ma part que je les gomme, et non que je les efface, au sens où ils disparaissent. Ainsi, cela peut paraître violent de le faire, mais en même temps c'est pour récupérer quelque chose. Il s'agit encore une fois d'un paradoxe : je les gomme pour faire apparaître une singularité. Je les gomme dans leur représentation qui se perd dans la masse, dans l'image, parmi les autres images, pour récupérer une particularité. Il y a aussi ce paradoxe.

Dans la série *la véritable dimension des choses*, le livre représenté est un Atlas du début du XX^{ème} siècle : cet Atlas, que l'on connaît depuis notre enfance, représente en réalité un point de vue qui est très occidental : l'hémisphère Nord est plus grand que l'hémisphère Sud par exemple. On y trouve l'hégémonie d'un point de vue qui a voulu être imposé pour des raisons socio-économiques ou géopolitiques. Ainsi, la raison pour lequel je l'ai coupé vient de la nature même de ce livre, de ce qu'il représente. Si je dois effacer, gommer quelque chose, je réfléchis à la raison de cet acte, à son sens. Je ne pense pas que l'on puisse faire ça avec n'importe quoi, parce que tout devient très important avec ces gestes. Le sens est très important, sans quoi que je pense que ces gestes peuvent être gratuits. Pourquoi effacer ? Pourquoi, si ce n'est pas pour révéler ou créer quelque chose d'autre ? Il arrive trop souvent dans l'art de faire des gestes violents sans un critère derrière, sans que ça ne dévoile quelque chose. Dans le cas du livre, si l'idée de le découper m'est venue, le but n'était pas de couper un livre pour couper un livre, mais de couper un Atlas en suivant la ligne imaginaire départageant la carte du monde selon les Surréalistes. Les cartes étaient des représentations très hégémoniques jusqu'alors. Dans cette carte surréaliste, au lieu que la ligne de l'Équateur – à laquelle je fais beaucoup référence dans mon travail – soit toute droite, le fait qu'elle soit ondulée fait, d'une certaine manière, basculer toute une représentation du monde. Donc ce geste politique fait dans le dessin des Surréalistes peut avoir une incidence réelle sur une représentation au départ hégémonique du monde. Cela devient un geste artistique. Ainsi, si j'utilise des gestes violents – car j'ai conscience qu'ils peuvent être violents – c'est toujours pour faire apparaître ou pour créer un autre sens. Ce n'est pas couper pour couper, ou gommer pour gommer, car cela peut être très facile dans l'art de faire violence. Donc quand je procède ainsi, j'essaie de faire attention justement à ne pas effacer, gommer ou couper n'importe quoi. Dans l'art, il peut s'agir souvent de ça : d'une volonté de transgresser, mais sans volonté de recueillir du sens.

Y a-t-il un certain rapport au corps dans votre démarche ? Un rapport entre corps

et image ? On voit vos mains – au travail – apparaître dans beaucoup de vos œuvres ; vous utilisez directement votre corps pour effacer ; vous disposez comme des cendres des personnes que vous faites revenir – des fantômes – dans les figurants. Enfin, l'espace épisodique constitue comme des peaux disposées au sol... Ainsi, quel est votre rapport au corps, notamment dans son lien avec les images ?

Le corps est quelque chose qui peut représenter une présence de quelque chose d'humain qui se trouve dans l'histoire. Justement, on parlait de traces tout à l'heure. Si ce quelque chose d'humain revient, c'est pour rappeler, je pense, qu'il y a quelque chose de latent, d'organique, d'humain qui est là dans l'histoire. Quand j'utilise mon propre corps – même s'il ne s'agit pas de performances –, je l'utilise comme outil. Par exemple pour lire à l'envers, il faut que j'apprenne à lire à l'envers, et donc que je me mette en scène pour pouvoir ensuite inverser cette action dans la vidéo. J'utilise mon corps comme quelque chose qui permet le passage d'autre chose, comme un transmetteur quelquefois. Quand je réapprends, réécrits, retransmets un texte ou un élément de quelqu'un d'autre, je suis alors comme un véhicule. Dans ce véhicule, ce qui est transmis se transforme. Par ailleurs, en ayant accumulé des centaines de journaux que je continue à gommer, et en poursuivant cette accumulation, je me rends compte que ces corps d'anonymes représentés dans les journaux appartiennent toujours aux mêmes personnes : les gens du tiers-monde, les ouvriers, les pauvres... Ils sont toujours issus de la même région géographique, toujours les mêmes « cases » humaines. Les journaux les utilisent parce qu'ils ont besoin de donner une image de ça. Mais voit-on véritablement l'image réelle de ces personnes ? Ici, je voulais que ce soit l'humain qui reste.

Dans *commune présence* (2014) qui présente une série de mains, il s'agit à travers cet ensemble de créer une présence commune. Tout ça constitue un ensemble. Un ensemble de représentations où il y a quelque chose qui sort d'humain de tout ça. Ce n'est pas une représentation très froide, si l'on peut dire, de ça. C'est presque organique. Dans *L'Espace épisodique* aussi, il y a une dimension organique. Depuis que je connais le Crédac, je me demandais d'où venaient ces traces, cette sorte de poussière. Il y avait toutes sortes de traces qui continuaient à s'accumuler, comme si ce lieu était vivant. Il est bien vivant pour les usages que l'on a fait de ce lieu, pour les humains, les gens qui y ont travaillé, les ouvriers, les ateliers d'artistes qui y étaient après, et nous aussi maintenant comme artistes puisque c'est un centre d'art. Donc c'est un lieu vivant. Et c'est en pensant à la dimension vivante de ce lieu vivant que j'ai voulu révéler sa dimension organique, comme si c'était une peau. J'ai pensé après à la manière de récupérer cette poussière. Je voulais que cela ressurgisse. Je voulais faire ressurgir comme des fantômes les hommes qui y ont vécu. Et après, j'ai également trouvé des éléments sur place, comme cette table d'architecte... À la fin de l'exposition, on a décidé que j'enlèverais tout en public, peut-être quelques heures avant que cela ne finisse. C'est un moment où on va enlever cette peau qui est là et qui a gardé aussi les traces du présent.

Vous ne trouvez pas que le terme d'effacement soit adéquat par rapport à votre démarche. Celui de disparition vous correspond-il mieux ?

Ce n'est pas que je n'aime pas. C'est pour le travail des *figurants* qu'il ne me semble pas approprié. En effet, ce n'est pas un effacement qui arrive. Après, il y a des techniques d'effacement que j'utilise par ailleurs. Mais, comme je vous le disais, c'est pour révéler quelque chose d'autre. Donc je fais attention : mon geste ne vise pas à les effacer. Par contre, je les gomme, oui, mais pour les récupérer, afin que cela se transforme en autre

chose. Il ne s'agit pas d'effacer pour effacer, pour que cela disparaisse. En effaçant, je fais apparaître quelque chose. Je pense qu'il y a un sens.

C'est pour cela qu'il me semblait que « disparition » serait un terme plus approprié qu' « effacement », car j'ai l'impression que la disparition est toujours liée avec l'apparition. Alors que l'effacement, on ne sait pas où ça va, avec la disparition, j'ai l'impression qu'il reste toujours des traces.

Oui effectivement, ce sont des termes qui ont des connotations différentes. A-t-on toujours besoin d'effacer quelque chose pour que cela disparaisse ? Pas forcément... Donc cela peut devenir deux choses qui peuvent se ressembler mais qui, à la fin, vont avoir beaucoup de différences qui vont apparaître, de différences de l'apparition elle-même. Mais j'utilise en effet beaucoup plus ce terme de disparition. C'est étonnant d'ailleurs, car plus je parle de mon travail, plus je me rends compte que je pointe aussi le fait que les choses apparaissent dans le paradoxe. La disparition ne laisse pas du rien derrière elle. Ce n'est pas le vide qui apparaît après la disparition : ça peut se présenter comme une disparition, comme quelque chose d'effacé, mais il y a toujours quelque chose là derrière qui est laissé par le processus de disparition, qui reste. Ça m'arrive beaucoup que les choses que je produis deviennent apparemment invisible : les spectateurs se disent parfois qu'il n'y a rien. Mais il n'y a jamais rien : il y a toujours quelque chose. Comment les choses sont-elles fabriquées, comment les images apparaissent-elles ? Ce qui m'intéresse, c'est les modalités d'apparition ou les modalités d'effacement, la manière dont elles font venir à quelque chose d'autre. Cela peut sembler très religieux à la fin...

Cette dimension est effectivement assez latente dans votre travail, peut-être malgré vous...

Oui ! En effet, je crois que ça m'interpelle d'une certaine manière. Et je viens aussi d'un contexte très catholique. C'est du syncrétisme plutôt, parce que l'on reçoit aussi beaucoup d'influences occidentales en Amérique du Sud. Il y a eu du syncrétisme, beaucoup de rencontres, de chocs. On pourrait dire aussi que l'on est très baroques en Amérique latine. Et moi, par exemple, pour travailler, je commence d'une façon très baroque... En tant que spectateur, on ne peut pas imaginer que pour faire une simple ligne imaginaire gommée sur le mur, le processus de création a été très baroque ! C'est qu'après les premiers moments de création, je capte l'essentiel pour arriver à quelque chose de minimal ou quelquefois essentiel. Tout cela fait beaucoup de contradictions !

Oui, c'est étonnant, car ce qui en résulte, c'est souvent quelque chose de très minimaliste... Vous travaillez aussi sur la transparence... Je pense notamment à la série d'interventions *mirage(s)* que vous avez faites à plusieurs reprises sur les vitres de différents lieux, et qui donne lieu à des inscriptions presque imperceptibles.

Oui, en effet. Pour autant, ce n'est pas tellement pour la dimension esthétique que je donne ce côté minimal. C'est peut-être justement ce qui m'intéresse dans l'idée du langage. Je m'intéresse à ce qui peut faire système à un moment donné, à la sensation que cela crée. J'essaie d'épurer pour aller à quelque chose de plus essentiel qui ne soit pas littéral, qui évoque seulement. Dans le cas des marques sur les vitres, on dirait qu'il n'y a rien, justement, mais si une seule personne voit alors, elle voit tout : quelque chose s'est révélé. Ça devient, en quelque sorte, peuplé : une fois qu'on l'a vu, on sait qu'il est là.

Ma dernière question concerne les objets que vous utilisez pour créer les conditions d'apparition de vos images, beaucoup sont obsolètes. C'est une démarche assez présente chez vous et chez beaucoup d'artistes de notre génération. Y a-t-il une motivation particulière qui sous-tend cette utilisation ? Peut-être une forme de nostalgie ?

Je choisis à chaque fois le matériel qui va aller avec chaque œuvre. Je me demande pourquoi tel matériel fait sens. Pas seulement parce que je trouve ça joli. Par exemple, ce téléviseur était déjà au Crédac. Je voulais utiliser des choses qui étaient dans l'endroit investi. De plus, ça va aussi avec l'image ; ça lui ajoute quelque chose. On n'a pas forcément besoin de l'écran plat avec la vidéo : ça n'ajoute souvent rien à l'œuvre. Il y a quand même un phénomène de mode par rapport à ça, alors que l'on a encore des choses qui fonctionnent ! Ici, en plus, cet écran ajoutait un sens à l'image filmée : j'ai utilisé la table d'architecte aussi qui était déjà dans le lieu ; de la même manière, je voulais utiliser ce téléviseur. J'ai utilisé également le projecteur de diapositives, en ayant à l'esprit, bien sûr, qu'il était bientôt voué à disparaître... C'est dommage : on peut évidemment vidéoprojecter les images aujourd'hui, mais c'est un rapport très différent aux images. L'une des toutes premières choses que je me suis achetées a d'ailleurs été un projecteur de diapositives, parce qu'il s'agit d'un procédé mécanique et non pas numérique. Il y a quelque chose dans le passage des lumières que j'aime plus, une puissance de projeter la lumière très différente, notamment parce que c'est une vieille machine qui entretient en effet la nostalgie, mais surtout parce que c'est une puissance de projeter la lumière de façon mécanique. C'est une machine analogue dans laquelle chaque diapo est un cadre, qui peuvent présenter une certaine texture, etc. C'est donc aussi sa fonctionnalité qui m'intéresse. Il y a quelque chose qui n'est pas de l'ordre numérique et qui ne relève pas du même type d'information : dans un cas, c'est digital, dans un autre, c'est la lumière avant tout. De plus, c'est une machine qui offre encore des possibilités d'exploration de ses capacités, qu'il n'y a pas dans un vidéoprojecteur ou dans un écran. Elle ne présente pas les mêmes potentialités pour faire des choses, de même qu'un rétroprojecteur possède des potentialités très particulières. Il y a des outils qui, en tant qu'artistes, nous permettaient de transformer un peu plus une dimension matérielle, et qui sont voués à disparaître. C'est toujours amusant de voir la réaction des enfants par rapport au projecteur de diapositives : c'est une machine qu'ils ne comprennent pas. Ils disent par exemple que leur grand-père leur a parlé du fait qu'il y avait auparavant des machines comme celle-là, comme s'il s'agissait d'appareils préhistoriques. Donc oui, la nostalgie est l'un des moteurs de cette utilisation

Il faut dire que l'on fait partie d'une génération qui a vécu le basculement du passage au numérique...

Oui tout à fait. Nous appartenons à une génération qui a pu ressentir les différences aussi, entre le numérique et l'analogique. C'est quelque chose de très important. Dans ma pratique, je me rends bien compte qu'il y a certaines choses que je peux faire avec un projecteur de diapositives que je ne peux pas faire avec un projecteur numérique.

J'ai posé les questions les plus essentielles. Je vous remercie beaucoup d'avoir pris le temps de me répondre.

PORTFOLIO DES TRAVAUX ÉVOQUÉS RÉALISÉS
DANS LE CADRE DE CE MÉMOIRE

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot et Rivages, 2008
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948
- BARBOZA Pierre, *Du photographique au numérique, La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, L'Harmattan, 1996
- BARTHES Roland, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982
- BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie » in *Etudes photographiques*, n°1, Paris, Société française de la photographie, novembre 1996
- BOSQUET de THORAN Alain, *Traité du reflet : thèmes et variations*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1986
- BROSSAT Alain et DÉOTTE Jean-Louis (sous la direction de), *L'époque de la disparition, Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000
- BROSSAT Alain et DÉOTTE Jean-Louis (sous la direction de), *La mort dissoute, Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'Oeil cartographique de l'art*, Galilée, 1996
- CLAUDEL Paul, *Toi qui es-tu ?*, Paris, Gallimard, 1936
- COUCHOT Edmond et HILLAIRES, Norbert, *L'art numérique : comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003
- DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, 1991
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992
- DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984
- GARAT Anne-Marie, *Photos de famille, un roman de l'album*, Arles, Acte Sud, 2011
- GUIBERT Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981
- HUYGHE, Pierre-Damien, *Le Différend esthétique*, Belval, Circé, 2004
- KATZ Stéphanie, *L'écran, de l'icône au virtuel, la résistance de l'infigurable*, Paris, L'Harmattan, 2004
- MERZEAU Sylvie, *Du scripturaire à l'indiciel, Texte, photographie, document*, thèse dirigée par Nicole Boulestreau, Paris X Nanterre, Département des sciences de l'information et de la communication, 1992,

MONDZAIN Marie-Josée, *Transparence, opacité ?*, Paris, Cercle d'Art, 1999

MONDZAIN Marie-Josée, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992

ROSS Christine, *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré*, Montréal, Artexte, 1996

TANIZAKI Junichîro, *Éloge de l'ombre*, Lagrasse, Verdier, 2011

THÉLY Nicolas, *Vu à la webcam, essai sur la web-intimité*, Presses du réel, 2002

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1990

VERNANT Jean-Pierre, *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979

VIAL Stéphane, *L'Être et l'écran, Comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013

Articles, revues, conférences

« Les mythes grecs, pourquoi on n'y échappe pas », *Philosophie Magazine*, hors-série n° 19, Été 2013

BELLOUR Raymond et DUGUET Anne-Marie (sous la direction de), *Vidéo*, Revue *Communication* n°48, sous la direction de Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet, Paris, Le Seuil, 1988

BRENEZ Nicole, « Poèmes argentiques contemporains, génie de l'instable », Conférence présentée au colloque *Lumières des Lumières*, au Fresnoy, le 10 février 2011

DETANICO Angela et LAIN Rafael, Conférence Interface du 24 octobre 2012 à la Sorbonne

GIRAUD Nicolas, « L'envers de l'image », texte produit à l'occasion de l'exposition *À l'endroit, à l'envers... À l'envers, à l'endroit* qui a lieu au CPIF – Centre Photographique d'Île-de-France, à Pontault-Combault, du 7 mai au 13 juillet 2014

HERBERT-ARNAUD Line, « Angela Detanico et Rafael Lain : entre transposition et disparition », *20/27*, 2008

HUYGHE Pierre-Damien, « Introduction au dossier "Temps et appareils" », *Plastik*, n° 3, automne 2003, Paris, Cérap / Publications de la Sorbonne, 2003

Catalogues d'exposition, monographies

MICHAUD Philippe-Alain, VERGNE Jean-Charles et DONNADIEU Marc, *Dove Allouche, Le soleil sous la mer*, livre publié à l'occasion des deux expositions réalisées par Dove Allouche au FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, du 15 octobre au 30 décembre 2011, et au LaM, Villeneuve d'Ascq, du 27 octobre 2011 au 22 janvier 2012, co-édition FRAC Auvergne et LaM, Villeneuve d'Ascq, 2011

Thierry Kuntzel / Bill Viola, Deux éternités proches, Catalogue de l'exposition présentée au Fresnoy, du 26 février au 24 avril 2010, sous la direction d'Alain Fleischer, Tourcoing, Fresnoy – Studio national des arts contemporains, 2010

Traces du sacré, Catalogue de l'exposition présentée à Paris, Centre Pompidou du 7 mai au 11 août 2008, puis à Munich, Haus der Kunst, du 19 septembre 2008 au 11 janvier 2009, sous la direction de Mark Alizart, Paris, Centre Pompidou, 2008